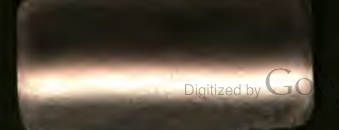
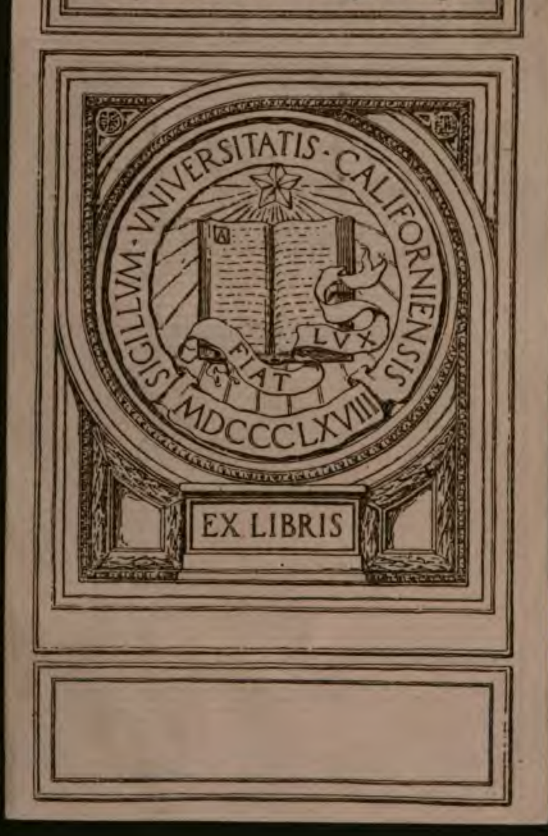
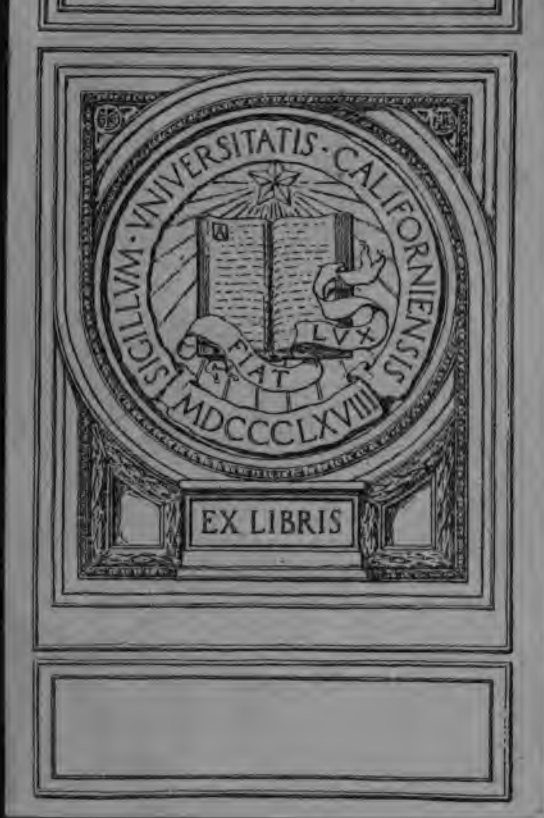

Von Leixner
Die bildenden Künste
MINERVA




SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Die Bildenden Künste

in ihrer

geschichtlichen Entwicklung bis auf die Neuzeit.

Von

Otto von Leixner.

Stuttgart.
Verlag von J. Engelhorn.
1880.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

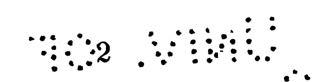
Inhalt.



Erstes Kapitel.

Ein Programm.

Eine unendliche Fülle von Stoff breitet sich vor dem aus, welcher seine Blicke auf die Werke des Menschengeistes hinlenkt. Jahrtausende umfaßt diese Thätigkeit unseres Geschlechtes, sie umfaßt die kindlichen Versuche, in welchen die werdende, unbeholfene Phantasie mit kümmerlichen Werkzeugen ihre ersten Regungen zu verkörpern strebte, und jene Schöpfungen, vor welchen uns eine weihevolle Andacht ergreift, weil wir in ihnen das Walten eines gottbegnadeten Menschen erkennen. Wir lesen in den Ueberbleibseln vergangener Zeiten die Geschichte von Völkern, welche der Sturmwind historischer Ereignisse von der Erde verweht hat; uralte Denkmale der bildenden Kunst, Schriftzeichen, welche man erst nach langem, mühevollem Sinnen enträthselt hat, erzählen uns vom Werden, Blühen und Vergehen stolzer, weltbeherrschender Geschlechter. Aber dennoch vermag, was einst lebendig war, nicht ganz zu sterben. Wie wir Gedanken in ihrer ganzen Geschichte verfolgen können und erfahren, daß



sie im fernen Asien entstanden, von Volk zu Volk, von Jahrhundert zu Jahrhundert gewandert sind; wie wir Stoffe der Poesie auf eben solchen Wanderungen begleiten, welche sie aus Indien nach Aegypten, nach Griechenland und nach dem übrigen Europa geführt haben, so können wir auch Kunstformen in gleicher Art verfolgen. So weit unsere Kenntnisse in die Vergangenheit zurückreichen bis zu jenen Zeiten, welche dichte Schleier verdecken, sehen wir mehr oder minder klar die Völker in Wechselbeziehungen. Dasjenige, welches eine größere Bildung, ein größeres Können besessen hat, theilte es dem andern mit und wurde selbst wieder von einem dritten beeinflußt. Je mehr die Menschheit weiter schritt auf dem Wege der Cultur, desto inniger wurden diese geistigen Fäden geknüpft, bis in der Gegenwart kein Volk mehr ganz für sich leben kann.

Diesen Proceß der Entwicklung von den ältesten Zeiten bis auf unsre Tage darzulegen, ist der Zweck jeder umfassenden geschichtlichen Arbeit. Dieselbe ist nun so ausgedehnt, so unendlich reich an Stoff, daß es eine Unmöglichkeit ist, sie in einem Bande wie in dem vorliegenden halb zu lösen oder gar zu überwältigen. Von Jahr zu Jahr fördert die junge kunstgeschichtliche Forschung die Erkenntnisse; eine Reihe von arbeitsamen und geistvollen Arbeitern ist auf dem Gebiete thätig, einzelne Perioden der alten und neuen Kunst, das Leben einzelner Künstler aufzuhellen oder das Ganze in umfassender Weise zu behandeln. Mit berechtigtem Stolze dürfen wir Deutschen sagen, daß es zum großen Theile unsre Gedanken, unsre Forschungen sind, welche seit länger denn einem Jahrhundert in dieser Wissenschaft anregend gewirkt haben und noch mehr wirken, seit selbst ernste Gelehrte nicht mehr verschmähen, die schweren ungefügen Goldbarren in kleinerer Münze für die Allgemeinheit auszuprägen. Diesem Bestreben verdanken wir manche vortreffliche Arbeit, welche

das Kunstwissen in den gebildeten Kreisen heimisch gemacht hat; vielverbreitete Illustrationswerke aller Art haben das Bestreben unterstützt und das trockene Wissen der Einzelnheiten durch die Anschauung belebt.

Meine Absicht kann es nicht sein, etwas Ueberflüssiges zu schaffen, den Lesern eine Fülle von Namen, von Thatsachen, von Kunstwerken zu nennen, welche er in jedem Handbuche viel vollständiger findet. Das vorliegende Werk ist aus der Absicht hervorgegangen, dem Publikum, vor allem der gebildeten Frau, dem nach Bildung strebenden Mädchen ein ästhetischer Führer durch die Geschichte der Kunst zu sein. Es soll die Erkenntniß unterstützen, daß kein Zweig des menschlichen Schaffens sich unabhängig von dem andern, von dem Stamme des Volkslebens entwickeln kann; es soll zeigen, daß die bildende Kunst eines Zeitraums mit der Cultur desselben im Zusammenhange steht und mit dieser im Charakter des Volkes wurzelt. Ich werde nicht jedes einzelne Blatt am Baume der Kunst zeigen, sondern nur den Nachweis liefern, welche Kräfte seinen Wuchs bestimmen, welche seine Blüthe und seinen Untergang.

Die Kunst und das Wissen von ihr sind in der Gegenwart als ein Bildungsstoff von größter Bedeutung erkannt; sie sollen jedoch nicht nur Stoff sein, sondern ein Mittel zur Belebung allgemein menschlicher Bildung, zur Belebung des idealen Sinnes; sie sollen die Erkenntniß vermehren, daß der echte Werth des Lebens nicht im äußeren Genuß, sondern im geistigen beruhe; sie sollen in einer Zeit, wo Hunderttausende nur dem hohlen Scheine nachjagen, alle Kräfte dem Erwerbe materieller Güter opfern, den Weg zu dem Reichthum des Geistes bahnen. Das Wissen allein ist ein todtes Gut und läßt das Herz leer und kalt; wer nur danach strebt, Namen, Zahlen und Thatsachen in sich aufzuhäufen, der verkennt den Werth der Wissenschaft; wer die Kunst nur des-

halb pflegt, weil die Mode es verlangt und weil er im Salon mit Phrasen prunken will, der verkennt den Werth der Kunst. Sie muß unser Empfinden bereichern, unsern Geschmack veredeln, das schöne Menschenthum, welches jetzt so oft in Banden äußerlicher Formeln schmachtet, frei machen und uns mit ihrem Zauberstabe die Quellen des edelsten Genusses eröffnen. In allem Hohen, was die menschliche Phantasie jemals in Tönen, Worten, Farben und Formen gestaltet hat, liegt ein Theil des Ewigen und Unendlichen, gereinigt von dem Schmutz und den Mißklängen des gemeinen Lebens; in den Meisterwerken der Künste liegt eine erlösende Kraft, welche den Menschengeist über die Prosa und die Mühsale des Daseins emporhebt und ihm hinter den Wirren und der Hetze der Alltäglichkeit eine zweite, bessere Welt offenbart: die Welt der Gedanken, die Welt der Schönheit. Der Eintritt in sie aber ist nicht Jedem offen; wer mit allen Fibern seiner Seele an dem Sinnlichen klebt, wessen Gedanken ganz und gar in dem selbstsüchtigen Treiben der Welt, im Glanze irdischer Freuden aufgehen, der wird vergebens an der Pforte pochen, hinter welcher die unendliche Welt des Ideals liegt, überstrahlt von der Sonne des Geistes. Für ihn sind die Werke der Genien kalte Worte, tönendes Erz, todtes Gestein; seine Seele wird niemals in der Tiefe berührt beben, wenn Beethoven's Symphonien ihn umrauschen; sein Herz wird nichts empfinden, wenn Shakespeare's Lear vom Wahnsinn erfaßt durch Nacht und Sturm irrt; sein Geist wird ruhig bleiben, wenn Faust in Qualen nach Erkenntniß ringt und sich verzweifelnd dem Bösen überliefert; ungerührt bleiben wird seine Phantasie vor den Werken antiker Kunst, vor der Anmuth eines Rafael und der Gewalt eines Michel Angelo.

Wer das Größte, was die Künste je geschaffen haben, voll und ganz empfindend genießen will, der muß aus der

äußeren Welt in die innere, in sich selbst das forschende Auge senken, dann nur wird er die Fähigkeit erringen, in die Seele des Kunstwerkes einzudringen. Dann aber erst wird ihm das Studium und der Genuß der Kunst im höheren Sinne erschlossen werden, dann wird die Zeit, in welcher er den Tönen der Musik, den Worten des Dichters lauscht, oder die Schöpfungen der bildenden Künste betrachtet, für ihn eine Quelle der Erfrischung, ja ein Gottesdienst werden, in welchem das Ewige durch den Geist seiner Lieblinge zu ihm spricht.

Die Gegenwart hat die Schranken, welche das Weib von der Bildung abschlossen, niedergerissen. Wenn es auch nicht auf allen Gebieten schaffen kann, genießen kann es alles Schöne und Große, was der Menschengeist hervorgebracht hat. Aber noch immer überwiegt die Pflege des Scheins. Die Bücher, welche besonders im Hinblick auf das weibliche Geschlecht geschrieben werden, sind zum größten Theile flach und begnügen sich, die erregbare Empfindungswelt der Mädchen und Frauen in einen ästhetischen Rausch zu versetzen. Ich spreche nicht gegen die Schönheit der Form, gegen das Bestreben, die Gedanken in einer durch die Phantasie belebten Form auszusprechen, aber es sollen eben goldene Früchte in silbernen Schalen, der Inhalt darf nicht minderwerthiger als die Form sein; er soll sich nicht nur an die weibliche Empfindung, sondern auch an die Einsicht, nicht nur an das Herz, sondern auch an den Kopf wenden. Die Kunst soll ja das Empfinden bereichern, aber auch das Denken kräftigen, sonst unterstützt sie jene flache Schöngeisterei des Salons, welche in Phrasen schwelgt, um den Mangel der Empfindung zu verbergen, unterstützt sie nicht nur, sondern erzeugt sie geradezu. Das mag nun wohl genügen, um in Gesellschaften irgend ein Wort, eine Bemerkung einzuwerfen, welche sich geistreich ausnimmt; es mag genügen, um in Kunstausstellungen und Galerien gelassen große Plattheiten mit noch größerem

Selbstbewußtsein aussprechen zu können. Wer aber in seinem Wissen mehr besitzen will, als ein Gesellschaftscostüm, welches mit der Mode wechselt, der kann sich nicht mit Phrasen begnügen. Leider spielen gerade diese eine so große Rolle in der modernen Mädchenerziehung. Septimenakkorde, Murillo, Spektralanalyse, Edda, Erhaltung der Kraft, Michel Angelo, Götterdämmerung und Darwin: das tollt alles unordentlich und ungeordnet unter den elegant frisirten Köpfchen junger Damen, welche die Pension verlassen, eine „höhere Schule“ vollendet haben. Tausend verschiedene Kreise werden gezogen, ohne daß der eine Mittelpunkt festgehalten wird: die Erziehung des Herzens durch das Wissen. So ist es auch natürlich, wenn die schillernde Gelehrsamkeit dem Leben meistens nicht Stand hält, wenn der erste Ball sie erschüttert und die Ehe sie gänzlich zerstört. Eine Disciplin wird auf die andere gehäuft, statt daß sich eine der andern innig anschließe; nichts wird so behandelt, daß es volles Eigenthum des Geistes wird, ein Schatz, welcher nicht geraubt werden kann, ein Mittelpunkt, von dem aus stets weitere Kreise gezogen werden können, ohne daß die Mädchen deshalb anmuthlose Blaustrümpfe werden.

Man klagt so oft und nicht mit Unrecht, daß die Gesellschaftlichkeit unserer Tage die Geselligkeit tödte. Die erstere entwickelt sich im Salon, wo viele Menschen, von keinem inneren Bedürfniß zusammengeführt, mit einander oberflächlich in Berührung kommen; die andere ist ein Kind des Familiensinnes und vereint in kleinerem Kreise Menschen von gleicher Gesinnung. Sie allein kann eine Pflegerin feiner, menschlich vornehmer Sitte und geistiger Interessen sein; sie nur vertieft, jene verflacht, sie reinigt und erfrischt, jene beschmutzt nur zu oft und ermüdet immer. Im geselligen Kreise ist der Frau eine große Wirksamkeit zugetheilt; hier kann sie anregen, Gegensätze vermitteln, den idealen Sinn pflegen,

hier kann ihr Herzenstakt, aber auch ihre innere Geistesfrische Triumphe feiern, weniger lärmend zwar, aber echter als jene, welche Schönheit und Toiletten erringen.

Kein Gebiet aber liegt der weiblichen Natur, in welcher die Empfindung eine so große Rolle spielt, näher, als die Kunst im weitesten Umfange. Sie berührt die verschiedensten Sphären, Geschichte, Natur und Menschenleben, sie regt die Geister allseitig an und gibt Berührungspunkte für Männer und Frauen. Doch nicht soll, nicht darf sie als Lückenbüßer für Augenblicke dienen, wo ein Engel durch das Zimmer schreitet, sondern als Stoff für ernste Gespräche, in welchen man Beobachtungen, Meinungen austauscht, Zweifel zu lösen trachtet, ohne sich einzubilden, mit jedem Urtheil, mit jeder Behauptung eine That vollbracht zu haben.

Von ebenso unschätzbarem Werth wie für die Selbst-erziehung ist die Pflege der Kunst für die heranwachsende Generation. Aber wie dort gilt hier der Satz: „Nichts äußerlich!“ Ein Kind kann schon frühe Sinn für Kunst-genuß, eine Ahnung von Schönheit und Harmonie besitzen, ohne die geringste Begabung für die Ausübung einer Kunst zu haben. Das überwuchernde Dilettantenthum ist eine Krankheit der gegenwärtigen Erziehung. Zum Geschmack, zum richtigen Gefühl für alles Schöne und zuletzt zum Verständniß des-selben kann man erzogen werden zum Nutzen der Charakter-bildung. Der bloße Dilettantismus dagegen ist geradezu ver-derblich, wenn er sich mit der Eitelkeit verbindet — und diese ist selbst in Kindern lebendig und gar leicht geweckt. Besitzt die Mutter ästhetisches Gefühl und Liebe zu den Werken der Kunst, ist das Familienleben der Art, daß man über den Sorgen und Mühen des Tages nicht das Gefühl für die idealen Besitzthümer des Geistes und des Herzens vergißt, dann werden die Kinder die Atmosphäre von frühe an einathmen und das Gefühl für das Schöne

wird mit ihnen wachsen. Ist eines von ihnen wirklich begabt, dann wird sein Talent sich früher oder später offenbaren, dann mag die Erziehung den Wunsch der Natur erfüllen. Nur der Mode wegen Kinder, auch wenn sie keine Begabung besitzen, zur Kunstübung zu zwingen, ist vom pädagogischen Standpunkte aus verwerflich, in ihnen jedoch das Gefühl für die Kunstschöpfungen zu wecken und es langsam zum Verständnisse derselben hinzuleiten, ist eine Pflicht der Erziehung, wenn dieselbe mehr bezwecken will, als trockene Berufsmenschen heranzubilden, welchen die Beschäftigung mit dem Idealen als ein unnöthiger Luxus erscheint.

Damit aber die Mutter ihre Pflichten nach dieser Richtung erfülle, muß sie selbst sich den Sinn und die Liebe für die Kunst erhalten, muß schon das Mädchen danach streben, in der Kunst mehr zu erblicken, als nur einen Zeitvertreib. Wer jemals das Glück gehabt hat, lange Jahre auf derselben Scholle zu leben und kleine Bäumchen im Werden zu beobachten, der weiß, wie es freut, wenn sie alle Stürme und Hemmnisse überwunden haben und nun stolz und kräftig dastehen. Die schönsten Werke der Kunst, welche unsere Seelen gefangen nehmen, sind die Früchte eines langen Wachsthums, welches mancher Sturm bedroht, manche Krankheit gehemmt hat, bis durch die gesunde innere Kraft wieder die Säfte gereinigt und in frischen Fluß gebracht worden sind. Darum freut es uns doppelt, wenn wir sehen können, wie die Kunst in den einzelnen Zeiträumen sich aus kleinen Anfängen zu stolzer Größe, zur Freiheit der Mittel, zu geistigem Gehalt durchgekämpft hat.

Aber noch Eines vermittelt uns das Studium der Kunst: wir lernen gerecht zu sein im Urtheil, wenn wir die Bedingungen kennen, unter welchen sich eine Kunst entwickeln mußte; wir werden nicht mehr über die steifen Gestalten der gothischen, nicht über die maskenhaften leblosen Gesichter der

frühen griechischen Plastik lächeln, sondern sie zu begreifen suchen; in der starren Gleichförmigkeit der ägyptischen, in der phantastischen Verschwommenheit der indischen Kunst werden wir nicht mehr das Ungeschick allein sehen, sondern das Abbild des Volksgeistes. Zugleich aber werden wir erkennen, wie mächtig der echte Genius in der Seele der Erkorenen waltet, wie ein einziger großer Geist das erfüllt und zur lebendigsten Wirklichkeit gestaltet, was Jahrhunderte versprachen und im dunklen Drange suchten, wie er aber doch wieder mit allen Fasern mit der Vergangenheit zusammenhängt.

Wie Alpen über niedere Vorberge, so ragen die großen Genien über das Getriebe der niederen Geister und bilden eine Kette durch die Jahrtausende. Sie sind auf allen Gebieten die Lehrer der Menschheit, ihre Sprache ist die der Welt und der Ewigkeit, denn sie offenbart unzerstörbare Gedanken und ewig verständliche Formen. Auf sie vor allem muß eine Darstellung hinweisen, welche in einem kleinen Bilde den Entwicklungsgang der Kunst zeigen und die ewig giltigen Elemente derselben für das Geistesleben der Gegenwart verwerthen will.

Für die Kunstgeschichte als Wissenschaft ist jedes Talent, jedes ästhetisch noch so unvollkommene Werk von Wichtigkeit, es ist oft noch wichtiger als das Genie, weil es die herrschende Anschauung, die Regel offenbart, jenes aber immer nur eine Ausnahme bildet. Nicht so ist es für ein Buch wie das meinige, welches auf keine Vollständigkeit Anspruch machen will, noch kann. Nur in kurzen Zügen soll es die ersten Regungen künstlerischer Phantasie zeichnen, das Walten und Schaffen gar mancher Zeit nur kurz zusammenfassen, dafür aber die großen Vertreter der einzelnen Perioden um so plastischer hinstellen und, so gut es der Verfasser vermag, in das Weben jener geheimnißvollen Kraft eindringen, welche wir Genie nennen. Es soll hinweisen auf den ewig giltigen

Gehalt der Werke, welche Jahrhunderte überdauert haben und noch immer mit der Frische des ersten Tages wirken, es soll ein Führer sein, welcher die Wege zum vertieften Genuß der Kunst zeigt.

Das Ziel, welches ich im Auge habe und dessen Erreichung mich glücklich machen könnte, ist: ein Freund des Lesers zu werden; nicht soll mein bescheidenes Werk im Goldschnitt und im bunten Gewande auf dem Salontische liegen; nicht durch den Schmuck künstlerischer Beilagen die äußere Neugier befriedigen oder doch erregen. In stiller Abendstunde, im Kreise der Familie soll es gelesen sein, mit Auge und Herz zugleich und soll die Liebe zur Kunst nach Kräften pflegen helfen, mit ihr die Liebe zu allen Idealen, welche über dem stürmischen Meere des Lebens unauslöschlich durch die Jahrtausende leuchten wie die ewigen Sterne. Wer auf sie vertraut, dem bleiben sie treu, trösten ihn in mancher trüben Stunde, lehren ihn im Wandel der Zeiten das Ewige erkennen, gießen aber auch auf das Kleine und scheinbar Prosaische ihre Strahlen.

In unseren Herzen muß die Kunst eine Heimat finden, unser eigenes Empfinden muß sie beleben, dann ist sie ein Schatz für uns; ein bloßes Gewirre von Namen und Formen kann nichts zur Bildung beitragen, sondern hemmt nur die Entwicklung des freien echten Menschenthums — dieses jedoch ist das letzte Ziel aller Wissenschaft und aller Kunst.





Zweites Kapitel.

Die Naturvölker. Aegypten.

Die ältesten Erzieher des Menschengeschlechtes waren das Bedürfniß und die Phantasie. Die rein sinnlichen Triebe forderten unabweisbar Befriedigung und ließen im Kampfe den Körper erstarken, der umgebenden Natur das abtrotzen, was sie nicht freiwillig bot. Auch für den Menschen, den Herrn der Schöpfung, hat es in Perioden, welche unser Blick wohl niemals wird durchschauen und erforschen können, eine Zeit gegeben, wo er keine Sprache gekannt hat und nur in Lauten den Regungen seines Innern, der Lust und dem Zorne Ausdruck lieh. Die erste That des keimenden Geistes waren die Anfänge der Sprache; mit ihr begann die Geschichte des Menschen. Sein Ohr war früher wach, als seine Zunge gelenkig; langsam lernte er die Laute nachahmen, welche er vernahm, suchte durch dieselben auszudrücken, was seine Sinne wahrnahmen. Schon in dieser Thätigkeit lag als treibende Urkraft der Menschenseele die Phantasie. Mit jedem neuen Worte wurde der Erkenntniß ein neuer Begriff zugeführt. Den Naturmächten gegenüber regten sich dunkle

Empfindungen, noch keine Gottesgedanken, sondern nur Schauer und Furcht vor Kräften, welche nicht greifbar auftraten. Licht und Dunkel, Sonnenschein und Mondlicht, Donner und Blitz, drohende Wolken, kurz alle Naturerscheinungen halfen mit, die Anschauung des werdenden Menschen zu entwickeln und denselben zum Bewußtsein der Abhängigkeit von der Natur zu bringen.

Mitten im Kampfe mit ihr und mit seines Gleichen stehend, war fast seine ganze Kraft darauf gerichtet, alle Hemmnisse zu beseitigen, welche der Befriedigung der Lebensnothdurft entgegenstanden. Aber doch wuchs in diesem Kampfe nicht nur die körperliche Kraft, sondern auch der geistige Besitz, wie man eine Reihe von Erfahrungen, welche sich zu Worten gestaltet haben, bezeichnen muß. Der Ueberschuß von Kraft, welchen die einfache Naturthätigkeit und die Sammlung von Erfahrungen übrig ließ, hat schon auf sehr niedrigen Culturstufen die Phantasie befruchtet. Dieselbe konnte nur zu jenen Mitteln greifen, welche ihr zu Gebote standen: zum Menschenkörper und zur Sprache. Der erste folgte in rohen Tänzen dem Gebote der inneren Regungen, die zweite drückte in den Anfängen von Mythen das aus, was die noch ungeschickte Phantasie ersonnen hatte. Damit war das ursprünglichste Kunstbedürfniß befriedigt. Die weitere Entwicklung brachte es mit sich, daß durch gewonnene Erfahrungen, deren Besitz sich von Geschlecht zu Geschlecht mehrte, der Kampf um die Bedürfnisse nicht mehr so die volle Kraft in Anspruch nahm und der kindliche Geist der Menschen sich von dem rohen Kampf mit der Noth und dem Tage etwas freier machen konnte. In diese Perioden, welche heute noch verschiedene Naturvölker durchmachen, fallen die ersten kindlichen Anfänge der bildenden Kunst, oder, um es schärfer zu bezeichnen, die frühesten Regungen des ästhetischen Gefühls. Dasselbe ist Ursache, daß sich die Männer tätowiren, daß ganze Völker-

schaften ihren Körper verunstalten in dem Glauben sich zu verschönern; es ist die Ursache, daß die Hütten und Wohnungen in irgend einer Weise geschmückt werden, meist planlos, ohne eine Beziehung zu dem Zwecke des einfachen Bauwerks. Rohe Holzklötze mit bunten Fetzen behangen oder mit nicht genügenden Werkzeugen etwas bearbeitet, gelten als Symbole einer unbegriffenen Macht; heilige Orte werden durch im Kreise aufgeschichtete Steine und behauene Korallenblöcke abgegrenzt, regelmäßig geschichtete Steine bilden eine Opferstätte oder ein Grabmal. Schon einen Fortschritt beweist es, wenn kleineren Götterbildern, wie es auf verschiedenen der Südseeinseln geschieht, Stückchen Perlmutter als Augen eingesetzt werden. Aber alle diese Anfänge zeigen die Phantasie in den Banden der niederen Technik und der Symbolik: alle ihre Erzeugnisse deuten nur auf etwas hin, ohne es aussprechen zu können, doch der Trieb zu bilden ist bereits in ihnen lebendig.

Es ist begreiflich, wenn sich derselbe zuerst an jenen Gegenständen übt, welche einem Bedürfniß entsprechen und bei steigender Cultur dort, wo das Gottbedürfniß der Menschennatur mitwirkt, vor allem in den Stätten, welche zur Verehrung der geahnten Mächte bestimmt waren.

Zu diesen alten Werken gehören die sogenannten Stonehenges (Steinkreise) bei Salisbury. Ueber zwei Steinblöcke ist ein dritter gelegt, viele derartige Denkmale reihen sich im Kreise an einander. Man findet solche primitive Cultusstätten in den verschiedensten Ländern, auf den brittischen und scandinavischen Inseln, in der Bretagne, im nördlichen Deutschland ebenso wie in Indien und Aegypten, sogar auf den Südseeinseln, besonders auf Otaheiti.

Einen Schritt zur Weiterentwicklung bilden die amerikanischen Denkmäler der Inkas, der Besieger der Peruaner. Vom 12. Jahrhundert n. Chr. bis zu der Zeit, wo Amerika

entdeckt wurde, hatten dort die Inkas, höchstwahrscheinlich dem Osten Asiens entstammend, eine Cultur begründet, welche trotz einem gewissen Glanze sich nicht über die kindliche Unbeholfenheit entwickelte und deshalb hier ihre Stelle finden muß. Die noch theilweise vorhandenen Straßenbauten zeigen eine große Energie in der Bewältigung der Bodenerhöhungen, die Reste von Stadtmauern zeigen behauene, auf einander gethürmte Steine. In den Trümmern anderer Bauten zeigt sich die Vorliebe für Benützung einfacher Dekorationsmotive. Ebenso stehen die Reste von Colossalstatuen auf einer niederen Stufe, die Köpfe sind ganz mit Ornamenten überzogen, welche in ihrem seltsamen Linienspiel die Augen, den Mund und die Zähne erkennen lassen. Der Eindruck ist halb komisch, halb grauenhaft.

Auf einer ähnlichen Culturstufe zeigt sich uns das Volk der Azteken, welches Mexiko und Mittelamerika beherrschte. Auch bei ihm bilden die Stätten des Gottesdienstes den Höhepunkt der Architektur. Diese Tempel heißen „Teokallis". In mehreren Absätzen erhebt sich eine Art von pyramidalem Unterbau, gekrönt mit einem viereckigen Thurm, in welchem sich die Götterbilder befanden. Mauern schlossen das Ganze ein. Die Ornamente befinden sich noch auf der niedrigsten Stufe, indem sie mit der Anlage der Bauten in gar keiner Verbindung stehen und die Flächen wie ein Teppich bedecken. Bauwerke dieser Art sind über ganz Mexiko zerstreut und in der Größe sehr verschieden.

Derselbe Zug des Phantastischen und Grauenhaften, den die Plastik der Inkas aufweist, zeigt sich auch in der Kunst des alten Mexiko's. Den tiefen Gehalt des Gottgedankens vermochte die Phantasie noch nicht künstlerisch zu überwältigen, so griff sie zu Formen, welche Staunen und Grauen erzeugen mußten: die Todesgöttin wurde zu einem Schreckbild aus Schädeln, Krallen und Schlangen, welches die Menschen-

gestalt kaum hervortreten läßt; auf anderen Statuen zeigt sich der einfache Pfeiler bis 30 Fuß hoch als Grundform, der Körper ist angedeutet, das Ganze mit bunter, regelloser Dekoration überkleidet.

In gleicher Weise zeigen sich die Anfänge der Kunst in den Gefäßen, Waffen und Schmuckgegenständen, welche in den Gräbern unseres Erdtheils gefunden werden. Man hat diese Erzeugnisse der Menschenhand in drei Gruppen getheilt, jede einer bestimmten Periode angehörend und nach dem verwendeten Material benannt. Die älteste derselben ist die Steinzeit, in welcher die Verwendung von Metallen ganz unbekannt war und man die Waffen und Werkzeuge, Pfeile, Hämmer, Beile, Messer, Nadeln u. s. w. aus Feuerstein herstellte. Die schmucklosen Gefäße aus Thon wurden mit den Händen geformt und in der einfachsten Weise für den Zweck behandelt. Wie weit diese Periode zurückreicht, läßt sich mit Zahlen überhaupt nicht bestimmen, denn es sind Feuersteinwerkzeuge in Höhlen mit den Knochen von Thierarten gefunden worden, welche längst ausgestorben sind. Daß bei solchem Material, wie es der brüchige und widerstrebende Feuerstein ist, von Kunst keine Rede sein konnte, ist begreiflich.

Diese zeigt sich erst und sogar in vielen Dingen hochentwickelt in der „Broncezeit", deren Beginn und Ende die Wissenschaft ebenso wenig bestimmt zu begrenzen weiß. Die Fundorte der Arbeiten dieser Zeit beschränken sich nicht nur auf Europa, auch Schliemann's Entdeckungen auf dem Boden des alten Troja's gehören ihr zum großen Theile an. Einige Zeit sind Stein und Bronce neben einander im Gebrauch gewesen, bis der erste verschwand. Die Waffen und Schmuckgegenstände der Broncezeit zeigen einen so gewaltigen Fortschritt in ihren Formen und Ornamenten, daß man überhaupt auf eine ziemlich entwickelte Cultur zu schließen gezwungen ist, um den Reichthum der Formen zu erklären.

Die Gefäße aus Bronce, neben welchem auch noch Thon verwendet wurde, sind theils ganz einfach mit Handhaben, auch mit Deckeln versehen, theils aber mit reichen Ornamenten, welche symmetrisch ausgeführt sind, überdeckt. Das Spiel der Bogen-, Kreis- und Wellenlinien, welche meistens eingravirt, aber oft auch geprägt sind, ist häufig sehr anmuthig und zierlich, besonders bei den Gefäßen aus Gold, die vielleicht zu Cultuszwecken gedient haben mögen. Aehnliche Ornamentik weisen die zahllosen Schmuckgegenstände auf, manche aus edlen Metallen, und zwar öfter aus Gold, als aus Silber. Nadeln, Hafteln und Spangen zur Befestigung der Mäntel und Ueberkleider, Arm- und Halsbänder, einfache Kopfreifen und reich verzierte Diademe weisen auf ein Luxusbedürfniß hin, welches beiden Geschlechtern gemeinsam war, aber bei den Frauen besonders gepflegt sein mußte. Manche dieser Gegenstände sind ziemlich roh geformt, wie Arm- und Beinspangen, die an verzierte Stiefelschäfte erinnern, die meisten jedoch zeigen Sinn für Zierlichkeit und Eleganz.

In die Stein- und Broncezeit fallen jene Pfahlbauten, welche zumeist in den schweizerischen Seen entdeckt worden sind. Zwanzig bis dreißig Fuß vom Ufer sind Stämme in den Boden gerammt — an manchen Stellen mag ihre Zahl dreißig Tausend übersteigen. Auf diesen Stämmen befand sich ein aus Pfählen und Bohlen gebildeter Boden, welcher die Wohnhäuser trug. Die Wände derselben scheinen aus Flechtwerk bestanden zu haben.

Die dritte und jüngste Periode ist die Eisenzeit; auch ihr Eintreten läßt sich mit keiner geschichtlichen Zahl bestimmen; als sicher anzunehmen ist nur, daß die Verwerthung dieses Metalls wie der Bronce vom Orient aus zu den westlichen Völkern gelangt ist.

Die kurzen Andeutungen zeigen uns den ästhetischen Trieb schon in Zeiten lebendig, welche zum Theil außer den

Grenzen der uns bekannten Geschichte unseres Geschlechtes liegen; sie beweisen uns das frühe Erwachen der Phantasie und ihr Bemühen, die innere Welt durch äußere Formen zu gestalten. Aber noch liegt die schöpferische Kraft in den Banden der Natur, der Blick für die Formenwelt und deren gesetzmäßige Entwicklung ist noch ungeübt, der Sinn für die Harmonie nicht geweckt oder nur dort vorhanden, wo es sich um die Verzierung kleinerer Gegenstände handelte. Zu wirklichen Kunstwerken konnten alle diese Bestrebungen nicht führen, weil sie theilweise durch die Geschichte unterbrochen worden, oder, wie es auch in Mexiko der Fall war, keiner gesunden Fortentwicklung fähig waren. Das Land, in welchem uns die ältesten Reste künstlerischer Thätigkeit begegnen, in welchem sich eine durchaus volksmäßige Kunst ruhig und ungestört entfalten konnte, ist Aegypten. Hier hat sich zuerst in Jahrtausenden ein Culturleben entfaltet, welches, so weit das forschende Auge des Geschichtsschreibers zu dringen vermag, dieselben regelmäßigen Formen bewahrt, als sei an ihm die Zeit spurlos vorbeigegangen, so lange sich das Volk fremden Einflüssen feindlich entgegenstellte. Die Pyramiden blickten auf das Getriebe einer fleißigen, despotisch beherrschten Nation schon damals hernieder, als in Europa keine Spur von geschichtlichem Leben zu entdecken war; sie überlebten Völker und Staaten wie Hellas und Rom; sie blickten starr und fest wie für Ewigkeiten gegründet auf Alexander den Großen und standen noch da, als Aegypten selbst längst gesunken war und statt blühenden Landes die Wüste sie umgab, durch welche ein General Bonaparte seinen abenteuerlichen Zug unternahm. Und so sind sie noch heute sprechende Zeugen verklungener Tage.

Aus Asien, der ewig gebärenden Mutter der ältesten Menschheit, sind die Aegypter über die Landenge von Suez in das fruchtbare Thal des Nil herüber gekommen. Das

Land war wie geschaffen, um eine vollkommen selbstständige Entwicklung zu begünstigen. Im Osten und Norden Meer, im Süden und Westen Felsgebirge, hinter denselben die Wüste; die schmale Landenge, welche es an Asien kettet, leicht zu vertheidigen. Der griechische Geschichtsschreiber Herodot (im fünften Jahrhundert v. Chr.) nennt Aegypten ein Geschenk des Nils. In den Bergländern am Aequator entspringt der Strom und fließt, nachdem er sich in schäumenden Fällen einen Weg gebrochen hat, fast 150 Meilen bis zum Mittelmeere, ohne einen Nebenfluß aufzunehmen. Wenn dann im Hochlande der Schnee schmilzt und in den Niederungen der Tropenregen fällt, dann schwillt der Nil, tritt über seine Ufer, jährlich um dieselbe Zeit, überschwemmt die Gelände und lagert einen fruchtbaren Schlamm nieder, worauf er nach zwei Monaten wieder langsam in sein Bette zurücktritt. Diese Erscheinung in ihrer stetigen Regelmäßigkeit hat auf das ägyptische Volk große Wirkungen ausgeübt. Erstlich brachte sie den Ackerbau, welcher die leichte Mühe tausendfältig lohnte, sie zwang aber auch zur Beobachtung der Natur, zur Eindämmung der segensreichen Fluten. Der Stand der Gestirne verkündete die Zeit der nahenden Ueberschwemmung, in welcher man das Walten der Gottheit erblickte; die Beobachtung des Himmels wie die regelmäßige Rückkehr der sommerlichen Flut schärfte den Sinn für Ordnung, gab dem Volksleben einen festen Halt. Aber der stetig sich wiederholende Vorgang brachte zugleich eine Fülle von Arbeit mit sich; Kanäle mußten die Gewässer vertheilen, Dämme sie beschränken, damit dem Segen kein Unheil entwachse. Alles das drängte von selbst auf die Bildung leitender Gewalten, welche der Zeichen kundig waren, drängte auf die Entwicklung der praktischen Baukunst hin. Ebenso natürlich erscheint es, wenn das von Einzelnen errungene Wissen von ihnen gehegt und den Kindern übergeben wurde, weil die Familien

dadurch an Einfluß gewannen und zuletzt bei der unendlichen Bedeutung dieses Wissens als Vertraute des Götterwillens, als Priesterstand sich entwickelten.

Sehr frühe, schon gegen Ende des vierten Jahrtausends v. Chr. ist Aegypten monarchisch regiert und Memphis ist die Hauptstadt. In jener Zeit bereits sind die Hauptzeichen des Volksgeistes entwickelt, die Haupterrungenschaften seiner Cultur erworben. Schon ist die Sprache gebildet, schon wird die Schrift verwendet, schon sind Religion und Sitte in feste Formen gebracht. Aber ebenso hat die Baukunst schon Großes geleistet, denn die ältesten der Pyramiden beherrschen, riesige Grabkammern der Könige, das Nilthal, und ein mächtiger Kanal leitet die Fluten des Nil so, daß man ihm den Boden abgewinnt, auf welchem sich Memphis erhebt, und denselben vor den Ueberschwemmungen sichert.

Die drei größten der Pyramiden liegen in der Nähe des heutigen Cairo, die mächtigste derselben war vor Abbröckelung der Spitze 137 Meter hoch, die kleinste 62 Mtr. Als Erbauer sind die Könige Chufu, Chafra und Menkeres auf den Inschriften genannt. Die größte, die des Chufu, hat drei über einander liegende Grabkammern, deren tiefste unter die Grundfläche in den Felsboden eingesprengt ist. Die zwei andern enthalten nur e i n derartiges Gemach. Wenn man bedenkt, welche colossale Lasten bei diesen Bauten zu überwältigen waren, so muß man eine hohe Stufe in der Entwicklung der Mechanik annehmen, um diese Bauten zu erklären. Noch bewunderungswürdiger ist in Bezug auf die Beherrschung technischer Schwierigkeiten der Sphinxkoloß, wie die Pyramiden bei dem Dorfe Gizeh gelegen, ein liegender Löwe mit einem Menschenhaupt. Aus dem ursprünglichen und sehr harten Felsgestein wurde der Riese, 19 Meter hoch und 40 Meter lang, herausgemeiselt. Um diese großen Bauten liegt die Todtenstadt, sich nach allen Richtungen hin aus-

dehnend. Jedes der Gräber ist in den Felsen eingesprengt. An den Eingang schließt sich ein kleines Gemach, in welchem die Todtenverehrung stattfand; aus diesem führt ein gesenkter Gang in die eigentliche Grabkammer. Den hauptsächlichen Schmuck bilden im Innern bildliche Darstellungen des Lebenslaufes der Verstorbenen, welche die Wände teppichartig bedecken. Die größeren Grabzellen sind durch einfache Pfeiler gestützt, zwischen welchen Balken die Verbindung herstellen.

In der Pyramide des Menkeres hat man noch die Mumie des Königs im Sarge gefunden. Dieser selbst ist untergegangen, weil das Schiff, welches ihn nach England bringen sollte, an der Küste von Spanien gestrandet ist; die Mumie selbst liegt jetzt im brittischen Museum und umschließt den Körper eines Menschen, welcher vor mehr als 5000 Jahren das Land der Pharaonen beherrscht hat. Der Geschichtsschreiber Diodor der Sicilier — keine unantastbare Quelle — erzählt, daß Menkeres ein milder, guter Herrscher gewesen sei, Chufu und Chafra dagegen als Tyrannen regiert hätten. Deshalb habe man sich gefürchtet, sie nach ihrem Tode vor das Volksgericht zu bringen und ihre Mumien seien nicht in den großen Pyramiden beigesetzt worden. Ob die Nachricht geschichtlich begründet ist, wissen wir nicht; sicher ist nur, daß man in den Riesenbauten, welche den Namen der zwei Könige tragen, die Grabkammern leer gefunden hat.

In der Zeit, welcher die großen Pyramiden entstammen, war das ägyptische Volk bereits in Kasten gegliedert, von denen die Krieger und Priester die mächtigsten waren. Aber noch ward der Standesunterschied nicht so streng beibehalten, und es fanden Heiraten zwischen den Angehörigen verschiedener Kasten statt. Der König wurde durch die Priester meist aus den Kriegern gewählt und seine Gewalt war äußerlich wenigstens unumschränkt; in Wahrheit jedoch bildeten die Priester die eigentlichen Herrscher, welche durch eine Unzahl

von religiösen und privaten Bestimmungen das Leben des Königs regelten und bestimmten.

Die ursprünglichen Anschauungen über die Gottheit scheinen vom Sonnendienst ausgegangen zu sein, jedenfalls war die Vielgötterei nicht die älteste Form der ägyptischen Religion. Doch nicht überall wurde die Sonne unter gleichem Namen, nicht überall dieselbe Eigenschaft der Sonne verehrt. So entwickelten sich bestimmte Lokalgottheiten, unter welchen bald Isis und Osiris dieselbe Stellung einnahmen, wie Zeus und Here später bei den Griechen. Isis war vor allem Sonnengott, zugleich der Urheber der Nilüberflutung, die befruchtende Macht der Natur, Osiris trat ihm zur Seite als Symbol der fruchtbringenden Erde. Wie die Sonne täglich stirbt und täglich neugeboren wird, wie der Nil wuchs und wieder entschwand, so starb und erzeugte sich Isis und ward so der Träger des Unsterblichkeitsgedankens, ward der Richter, welcher in der Unterwelt über die Thaten der Menschen richtete, Lohn dem Guten, dem Bösen Strafe gab.

Dieser Unsterblichkeitsgedanke wurde von den Aegyptern sicherlich nicht entdeckt, aber doch in einer besonderen Weise ausgebildet, da er auch an der Unzerstörbarkeit des Körpers festhielt und sich mit dem Glauben an die Wanderung der Seelen vereinte. Nach dem Tode jedes Aegypters, des ärmsten Fischers wie des Königs, wurde ein Volksgericht gehalten, welches über die Zulassung der Leiche zum Begräbniß zu entscheiden hatte. Wer großer Schuld angeklagt worden ist, dem ward das Grab verweigert. Im Jenseits hatte seine Seele ein ähnliches Gericht zu bestehen; wurde sie als rein erkannt, dann durfte sie Osiris „den Herrn der Wahrheit“ schauen, wurde sie verdammt, so kam sie in eine Art Hölle, deren Strafen sehr an die christliche Anschauung erinnern. Wenn sie aber nicht rein genug für den ewigen Lohn befunden ward, mußte sie 3000 Jahre wandern und wurde

zuerst in den Leib eines Thieres gebannt, dessen Charakter mit ihren Sünden in irgend einer Verbindung erschien.

Diese Denkweise erklärt die Sorgfalt, welche die Aegypter auf den Leichnam verwandten, erklärt die Festigkeit der Bauten, welche die Mumien einschlossen; aus ihr geht auch hervor, warum die Aegypter viele Thiere besonders schonten, ja verehrten. Aus dieser eigenartigen Stellung den Thieren gegenüber entwickelte sich eine Art von religiöser Scheu vor ihrem Treiben. Sie zeigen kein äußerliches geistiges Leben, aber ihr ganzes Thun ist durch die Triebe so sicher und bestimmt geleitet, daß der Glaube, es walten in ihnen geheimnißvolle Mächte, sich leicht entwickeln konnte. Dazu kam noch, daß bestimmte Eigenschaften in einzelnen Thieren besonders klar hervortreten. Die ägyptische Phantasie vermochte es nicht, sich mit der rein geistigen Vorstellung ihrer Gottheiten zu begnügen, dazu war ihr Wesen zu sehr an die Wirklichkeit gebunden. Sie bedurfte irgend welcher Symbole für die Haupteigenschaften der höheren Wesen und fand diese in dem meist charakteristischen Theile der Thiergestalt, im Kopfe. Herodot berichtet, daß Konsus, eine Art von Halbgott, einmal den Gott Ammon habe sehen wollen und diesen durch Gebete bestürmt habe, sich ihm zu offenbaren. Da sei ihm der Gott zu Willen gewesen, habe aber vor sein Antlitz das abgeschnittene Haupt eines Widders gehalten.

In dieser Sage offenbart sich ein Theil der Wahrheit. Der Gottesbegriff versteckt sich hinter dem Thierkopfe, ein Geheimniß wird durch ein zweites verhüllt und angedeutet zugleich. Es ist ganz natürlich gewesen, daß das Volk, welches Bild und Bedeutung nicht so scharf zu trennen verstand, allmälig Thiere selbst als göttlich verehrte, wie den Stier Apis als Sonnengott Ptah. Damit ist auch erklärt, weshalb die bildenden Künste, besonders die Plastik, unfähig, das innere Wesen der Gottheit durch das idealisirte Menschen-

antlitz auszudrücken, die Götter mit Thierhäuptern darstellten und sie damit symbolisirten.

Keine der Künste zeigt uns die regelmäßige Starrheit der ägyptischen Volksnatur so sehr wie die Architektur, welche die Symmetrie zum ästhetischen Grundsatz erhebt und sowohl Plastik wie Malerei vollständig sich unterthänig hält. Die Formen, welche die älteste Periode gefunden hat, werden zwar im Laufe der Zeit bereichert, bleiben aber dennoch maßgebend für die weitere Entwicklung. Alle Bauten wirken durch die strenge Regelmäßigkeit ihrer Anlagen und theilweise durch die Riesenhaftigkeit ihrer Erscheinung. Ueberall, wo der Menschengeist den inneren Gehalt noch nicht durch die Vergeistigung der Form zu geben vermag, aber doch einen großen Eindruck erzielen will, greift er zur Colossalität. Das gilt auch von den Aegyptern im ganzen Verlauf ihrer Kunst, so lange sie ihr eigenes Wesen ausprägten; aber ihr auf Regelmaß gerichteter Sinn bewahrte sie vor der Verzerrung und der unklaren Phantastik.

Gegen die Mitte oder nach anderen Annahmen gegen Ende des dritten Jahrtausends v. Chr. entfaltete sich eine zweite Blüthe der Kunst während der Herrschaft der zwölften Dynastie. Sie knüpft sich an die Namen mehrerer Sesurtesen's und Amenenhas. Sesurtesen I. errichtete den mächtigen Obelisk zu Heliopolis, dem Sonnengotte zu Ehren, ein Symbol der aufstrebenden Flamme. Vierseitig erhebt sich derselbe, sich vom quadratischen Unterbau langsam verjüngend und wird oben durch eine kleine Pyramide abgeschlossen. Hieroglyphen-Inschriften künden seine Bestimmung.

Die Hieroglyphen sind eine Bilderschrift, welche ursprünglich das, was sie ausdrücken wollte, einfach nachahmte. Die Schwierigkeit, alles ganz wiederzugeben, führte auf Verkürzungen, so daß ein Theil das Ganze bezeichnete oder einen Buchstaben durch das Bild eines Dinges ausdrückte, dessen

Wort mit ihm beginnt, wie ein Löwe — labu — das L, ein Adler — achem — das A. Ebenso wurden Worte, welche kein wirkliches Wesen bezeichnen, bildlich dargestellt, wenn der Oberkörper des Löwen „Muth“, wenn zwei emporgestreckte Hände den Begriff „Gebet“ ausdrückten. Dieser bildliche und symbolische Charakter der Hieroglyphen machte sie zu einem Schmuck der Flächen, auf welchen sie in scharfen, bestimmten Linien eingemeiselt wurden.

In demselben Zeitraum, welchem der Obelisk von Heliopolis angehört, entstand der älteste Theil des Tempels zu Theben, welchen ich noch in seiner späteren Form erwähnen werde. Von besonderem Interesse sind die Felsengräber von Beni Hassan, weil in ihnen, wie es scheint zum ersten Male, ein klar gegliederter Säulenbau auftritt. Der dreitheilige Eingang ist von zwei Säulen gebildet, welche einen Steinbalken (Architrav) tragen. Die Entstehung dieser Säulenform ist einfach nachzuweisen. Der gewöhnliche Pfeiler hat vier Seitenflächen und vier Kanten; durch das Abschneiden derselben wurden acht Seitenflächen und acht Kanten, durch die Wiederholung des Abschneidens sechzehn gebildet. Die sechzehn Kanten hob man schärfer hervor, indem man von unten bis oben ausgehöhlte Rinnen (Kanelluren) zog. Um den schwerfälligen Eindruck des Ganzen zu überwinden, stellte man die Säule auf eine runde Scheibe und schied sie vom Architrav durch eine weit vorspringende viereckige Platte. Eine zweite Art der Säule zeigt klar die Nachahmung von Pflanzenformen. Vier zusammengefügte Blumenstengel wachsen aus der Fußscheibe heraus, sind oben, nicht weit von der Deckplatte, mit Bändern zusammengeschnürt, und quellen ober denselben, einer geschlossenen Lotosblüte nicht unähnlich, wieder heraus. Dadurch treten zwei Theile geschieden hervor, der Säulenschaft und der Säulenkopf, das sogenannte Kapitäl.

Gegen Ende des dritten Jahrtausends fiel ein semitisches Hirtenvolk, die Hyksos, in Aegypten ein und herrschte dort fast an 600 Jahre, ohne den Volkscharakter umzuändern. Nach der Vertreibung der Fremdlinge erhob sich der ägyptische Stamm zu einer neuen Blüthe, und ein durch die lange Unterdrückung genährter kriegerischer Geist breitete die Herrschaft der Pharaonen bis nach Nubien und nach Kleinasien aus. In die Zeit von 1600—1300 v. Chr. fällt die neue Blüthe der Kunst, die reichste Entfaltung der Architektur, besonders des Tempelbaus.

Das Hauptmerkmal der ägyptischen Tempelbauten ist ihre vollständige Abgeschlossenheit, jeder ist eine Welt für sich. Auf einem Unterbau, welcher sich in verschiedener Höhe über die flachen Niederungen des Nilufers erhebt, ist das Tempelgebiet mit mächtigen Umfassungsmauern abgeschlossen. Diese selbst sind ohne jede Oeffnung, ohne Säulen, unten breiter als oben und zumeist mit farbigen Hieroglyphen und Bildern überdeckt. Ein einziger Eingang führt in das heilige Gebiet. Auch er trägt einen bestimmten Charakter an sich; zwischen zwei thurmartigen Gebäuden (Pylonen), deren vier Flächen sich nach oben, wo sie eine große Platte vorspringend abschließt, einander zuneigen, ist der schmale Eingang. Der Eintretende wurde sofort von der geheimnißvollen Stimmung des Ortes ergriffen, denn er stand am Beginn einer Allee von Sphinxen, welche durch zwei hohe Obeliske und sitzende Colossalstatuen ihren Abschluß erhielt und vor dem Eingang zum Tempel endete. Der Grundriß desselben war ein langes Rechteck; die Façade bildeten wieder zwei riesige Pylonen und ein schmaler Eingang, durch welchen man in einen Vorhof trat, welcher von drei Seiten von bedeckten Gängen umschlossen war. An diesen Hof, welcher für alle ägyptischen Tempelanlagen typisch ist, grenzte manchmal noch ein zweiter. Dann erst gelangte man in das eigentliche Tempelgebäude,

zuerst in einen weiten von Säulen getragenen Saal, dessen Hauptteil sich über die Seitenschiffe emporhob. Bis hieher durfte der Fuß des Laien schreiten. Die Priester- und Schülerwohnungen schlossen sich an den Saal und umgaben wie strenge Wachen den innersten Kern, das stille Gemach des Gottes, welchem nur der Priester selbst nahen durfte. Wohin das Auge fiel, begegnete es buntem Bilderschmuck und den ernsten Hieroglyphen, deren Bedeutung das Volk wohl kaum gekannt hat. So vereinte sich alles, um den Eindruck ernster, strenger Würde zu machen, die Wohnung einer übermenschlichen Macht anzuzeigen.

Der gewaltigste Bau dieser Art ist der Tempel von Karnak, auf dem Boden des hundertthorigen Thebens stehend; Sesurtesen I. hat ihn, wie schon erwähnt, gegründet, seine späten Nachfolger vergrößerten die Anlage immer mehr durch neue Anbauten, so daß sein Gebiet zuletzt sich in einer Länge von 323 Meter am östlichen Ufer des Nils dahinzog. Auch hier ist der Grundriß so, wie ich ihn eben als feststehend angedeutet habe: zuerst trat man durch den Pylonenbau der Ummauerung in eine Allee von Sphinxen mit Widderköpfen und durch ein zweites Thor in einen unbedeckten Vorhof, aus diesen durch einen dritten Pylonenbau in den berühmten Riesensaal, welcher im 15. und 14. Jahrhundert v. Chr. unter Fürsten der 19. Dynastie, Sethos dem I. und seinen Nachfolgern vollendet worden ist. Seine Breite beträgt 91 Meter, seine Länge 47 Meter. Die steinerne Decke tragen 134 Säulen, welche den Saal in Schiffe so eintheilen, daß die zwölf gewaltigsten — 19 Meter hoch, 10 Meter im Umfang — den Mittelbau über die Seiten emporheben. Hinter diesem mit Malereien und Hieroglyphen übersponnenen Riesensaal lagen wieder Pylonenbauten und Höfe, lag erst das eigentliche Heiligthum — ein labyrinthisches Gewirre von Sälen, Gemächern, Kammern und Höfen, welche durch Gänge mit ein-

ander verbunden waren, alles mit plastischem und malerischem Schmuck belebt. Die hier verwendeten Säulenformen entwickeln jene von Beni Hassan, vor allem das Lotoskapitäl, entweder fest geschlossen, also ohne architektonisch stilisirte Andeutung der einzelnen Blätter, oder als einen geöffneten Blumenkelch, auf welchem durch die Bemalung die Blätter in streng symmetrischem Linienspiel angedeutet werden.

Die strenge Regelmäßigkeit der Formen bleibt das stetige Princip der ägyptischen Architektur auch in der späteren Zeit, wo in Einzelnheiten, besonders in den Formen der Kapitäle, die Ueberlieferung durch eine spielende Phantastik durchbrochen wird. Das geschieht vor allem auf dem Tempel, welchen Kleopatra in Denderah errichtete. Nur ein Tempelbau der ganzen jüngeren Perioden zeigt ein neues Princip, indem das Gemach des Gottes mit einem durch einfache Pfeiler gebildeten Gange umgeben und nur die Façade durch Säulen belebt ist.

Die Plastik und die Malerei haben die Architektur während ihres ganzen Entwicklungsganges begleitet, ohne jedoch zur Selbstständigkeit zu gelangen: sie blieben durchweg an die Baukunst gebunden und mußten zur Erhöhung ihrer Wirkungen dienen. Wenn auch die jüngsten Forschungen, besonders in der ersten Blüthezeit, in der Kunst der sechsten Dynastie, in Bezug auf die Auffassung der Körper eine Hinneigung zu einem gewissen Realismus festgestellt haben und dadurch einen Unterschied gegenüber der späteren Zeit, so ist doch der allgemeine Charakter der ägyptischen bildenden Kunst im Laufe der Jahrtausende der gleiche geblieben. Ansätze zu einer freieren Bewegung, zu lebendiger Auffassung des Lebens sind in den frühesten Zeiten vorhanden gewesen; der Beweis liegt schon darin, daß in kleineren Arbeiten aus der Periode des alten Reiches das Streben nach Porträtähnlichkeit deutlich zu Tage tritt. Aber der auf das Allgemeine und

Symbolische gerichtete Geist des Volks ebenso wie das Kastenwesen und der Despotismus der regierenden Gewalt mußten den freieren Zug bald unterdrücken. Die Kunstpflege selbst vererbte sich und gelangte dadurch wohl zu einer hohen Technik, zur geschickten, ja staunenerregenden Beherrschung des Materials, aber die Selbstständigkeit der eigenen Empfindung ging dabei unter. So nur erklärt es sich, daß bestimmte feste Satzungen über Größe, Form und Verhältniß der Körper entstehen konnten, welche mit geringen Abweichungen noch dann galten, als das Land der Pharaonen längst seine staatliche Selbstständigkeit verloren hatte.

Eine weitere Ursache für die starre Gebundenheit der Plastik liegt in der Riesenhaftigkeit ihrer Schöpfungen. Die schon berührte Unfähigkeit, die geistige Bedeutung durch die Ausführung des inneren Lebens wiederzugeben, führte zu jenen Götter- und Königsgestalten, welche meist 6—8 Meter, sogar wie das sogenannte „Memnonsbild" bei Medinet-Habu, 20 Meter hoch sind und in starrer, unheimlicher Leblosigkeit dasitzen, oft nichts weiter als das plastisch entwickelte Glied einer baulichen Anlage, ohne jede selbstständige Bedeutung.

Einen überraschenden stofflichen Reichthum zeigt uns die Malerei. Ebenso wie die Plastik hat sie niemals eine unabhängige Bedeutung gewonnen, aber sie ist für uns dadurch schon wichtig geworden, weil in ihren Erzeugnissen sich nicht nur der allgemeine Volkscharakter, sondern auch das private Leben mit einer Treue verzeichnet findet, welche sich bis auf Kleinigkeiten erstreckt. Auch in ihr herrschen bestimmte Satzungen in Bezug auf den Körper und seine Verhältnisse, Kopf und Beine zeigen uns immer die Profilstellung, die Brust ihre volle Breite. Bis zu einem gewissen Grade ist die Naturbeachtung glücklich, einzelne Handbewegungen, einzelne Linien des Gesichtes sind der Wirklichkeit nachgebildet. Aber jeder wahre Zug ist sofort erstarrt und kehrt tausendmal

wieder, ohne sich weiter zu entwickeln. Scharf sind einzelne Racentypen erfaßt; der Aegypter genau vom Asiaten und Neger unterschieden. Aber auch hier zeigt sich der Trieb, nur das Allgemeine zu erfassen und es sofort in einer bleibenden Type auszuprägen, welche zuletzt zur Schablone wird. Alle Aegypter tragen die unveränderlich gleichen Züge, die niedrige Stirne, die nach oben geschlitzten Augen, die vollen Lippen; ebenso wie die Neger sich unter einander durch nichts unterscheiden. Diese Starrheit in der Auffassung verhindert den Ausdruck des inneren Lebens ganz und gar.

Die Darstellungen umfassen nicht nur sämmtliche Stände, sondern auch alle Lebenslagen, heitere, ernste, traurige Momente. Aber immer bleibt der Ausdruck der Gesichter gleich unbewegt; ein versteinertes Lächeln oder gleichgiltige Ergebung irrt über sie hin, und niemals, so weit sich aus Abbildungen und den Proben in Sammlungen ein allgemeines Urtheil fällen läßt, tritt uns ein lebendiger, selbstständiger Geist in einem Antlitz entgegen. Nur in der Erfassung der Thier- und Pflanzengestalt bricht sich durch alle Convention ein frischeres Naturgefühl Bahn; aber auch das widerspricht dem früheren nicht, denn Thiere wie Pflanzen tragen innerhalb ihrer Arten stets einen bleibenden Charakter an sich und fordern nicht den Ausdruck des Seelenlebens. Abgesehen von diesen Mängeln fehlt der Malerei die Perspektive.

Bekanntlich erscheinen Gegenstände, welche dem Auge ferner liegen, kleiner, als die nahen; die wirklichen Linien verschieben, durchkreuzen sich, je nach dem Standpunkt des Beschauers. Der Inbegriff der Gesetze dieser Veränderungen ist die Wissenschaft von der Perspektive. Die Beobachtung derselben allein macht es möglich, auf einer Fläche das Vorn und Hinten des Raums der Sehempfindung entsprechend wiederzugeben. Die Aegypter besaßen diese Kenntniß nicht und versuchten doch den Eindruck der Natur auf verschiedene

Weise festzuhalten. Wenn sie Gestalten darstellen wollten, welche hinter einander stehend gedacht waren, so verdoppelten sie die Conturen der ersten, oder zeichneten die zweite und dritte Figur über der ersten. Eine andre Eigenthümlichkeit, welche das wiederholt, was uns die Plastik gezeigt hat, besteht darin, die Gestalten der Könige und Götter zwei bis dreimal so groß wie die des gewöhnlichen Volkes zu machen, um ihre Bedeutung klar hervorzuheben. Auch dadurch .mußte die Vorstellung, als entwickle sich der Vorgang im Raume, vollständig vernichtet werden. Alle diese Mängel finden ihre Begründung in der Stellung, welche die Malerei zur Baukunst einnahm. Sie war eine erweiterte Bilderschrift, welche in klarverständlicher Weise den Zweck und die Bedeutung eines Bauwerkes zu erklären, seine Gesammtwirkung zu beleben hatte. Und diesen Zweck hat sie vollständig erfüllt.

Die Wände sind mit den „gemalten Erzählungen" — dieser Ausdruck bezeichnet wohl den Charakter am klarsten — wie mit Streifen überdeckt, welche von unten nach oben schmäler werden. Sie sind zumeist Flachreliefs, oder vertiefen nur die Umrißlinien der Körper und treten scharf aus dem hellfarbigen Wandhintergrund hervor. Das Fleisch ist einfach je nach dem Menschenschlag bemalt, die Kleider und Gegenstände sehr fleißig behandelt, ohne daß sich ein malerischer Eindruck ergibt, — die von Licht und Schatten nicht beeinflußten Töne vermehren die Flachheit und bringen die Wirkung eines aufgespannten Teppichs hervor. Wie die Wände, so wurden auch Säulen und Särge bemalt. Die behandelten Stoffe gehören theilweise den Göttersagen, in welchen die Gestalten mit den Thierköpfen, meist gelb, grün und roth, selbstverständlich eine große Rolle spielen, und der Geschichte an, gewöhnlich aber dem privaten Leben. Die Darstellungen des letzteren bedecken die Wände der Gräber aus der ältesten und mittleren Zeit. Jagden, ländliche Scenen, Handwerker

und Künstler bei der Arbeit, Harfenspieler und Tänzer, Gerichtsscenen und Spiele der Gaukler, Begräbnisse und Festzüge — kurz, das ganze Alltagsleben des Volkes zeigt sich uns, im Allgemeinen zwar von den geltenden Gesetzen beherrscht, aber im Einzelnen nicht ohne eine gewisse naive Freude dargestellt.

Von Bedeutung sind noch die Malereien auf den Papyrus-Rollen, ziemlich roh mit der Feder in rothen oder schwarzen Umrissen ausgeführt; meistens stellen sie Vorgänge des Todtencultus vor; überraschend bei dem ernsten, gemessenen Wesen des ägyptischen National-Charakters wirken Zeichnungen in einem Papyrus des brittischen Museums, welche durch Thiere ein Basrelief parodiren, das Ramses III. an den Mauern seines Palastes in Medinet-Abu hat ausführen lassen.

Die ganze Kunst des Nillandes hat trotz vieler staunenerregender Werke keine Schöpfung hinterlassen, welche uns innerlich ergreifen und erheben kann; durch Hunderte und Hunderte von Jahren war die Phantasie immer fester in die Bande überlieferter Satzungen eingeschnürt worden, bis sie endlich jede Fähigkeit, frei zu gestalten, verlor. Die Normen und Gewohnheiten beherrschten alles; der Einzelne und seine Empfindung war ohne Geltung. So prägt sich auch in keinem Werke der Schöpfergeist einer begnadeten, eigenartigen Künstlernatur aus, sondern überall nur das Wesen der Ideen, welche das ganze Volk despotisch beherrschen. Dieser Zug ist, wie sich zeigen wird, der gesammten bildenden Kunst des Orients gemeinsam.





Drittes Kapitel.

Die Kunst Asiens.

I.

Wir haben gesehen, wie in Aegypten der allgemeine Geist des Volkes alle Regungen der Phantasie in feste Gesetze bannt, deren Bestimmungen der Einzelne nicht zu durchbrechen wagt. In gleicher Weise gebunden erscheint die künstlerische Bildungskraft bei den Völkern Asiens. Der Despotismus der Staatsgewalt gestattete den Bürgern keine freie, selbstständige Bewegung, aber er ward auch selten als Druck empfunden. Wie dem Volksleben das Freiheitsgefühl mangelte und starre Satzungen es nach allen Richtungen hin einschränkten und regelten, so entbehrte auch die Kunst die Beweglichkeit, so wak auch sie unter dem Banne der strengen Normen, welche nur deshalb nicht so unveränderlich zu bleiben vermochten, wie in Aegypten, weil keines der Völker des mittleren und westlichen Asiens sich so abgeschlossen halten konnte.

Die Geschichte kann uns noch nicht das Dunkel erhellen, welches die Gründungen jener Reiche umgibt, deren wechsel-

volles Schicksal sich in dem weiten Stromgebiet des Euphrat und des Tigris vollzog. Auch hier hat die Natur mitgeholfen, die Völker zu erziehen. Die genannten Ströme durchflossen weite Gefilde; auch sie überfluteten zu Zeiten die Ufer, viel gewaltiger und unregelmäßiger als der Nil. So waren die Anwohner genöthigt, ihre Thatkraft im Kampfe mit dem Elemente zu stählen, dasselbe durch mächtige Dämme zu zwingen, durch ausgedehnte Kanäle, welche die Fluten vertheilten, sich dienstbar zu machen.

Das älteste der Reiche in diesem Theile Asiens erhob sich am Euphrat: Babylon — weit in das dritte Jahrtausend v. Chr. mag die Gründung fallen.

Die Cultur der Babylonier hat nach einzelnen Richtungen Aehnlichkeiten mit der Aegyptens aufzuweisen. Wie hier, so war auch dort der Himmel der Ausgangspunkt für die götterbildende Phantasie und wurde in Bal, Bel verehrt, als der Licht und Leben Spendende, als die befruchtende Macht. Ihm zur Seite trat als weibliches Prinzip Melytta, die fruchtbringende Natur. Bel hat die Welt geschaffen, das Licht vom Dunkel geschieden, den Gestirnen ihre Bahnen gewiesen und Menschen aus Erde gebildet, welche er mit dem eigenen Blute belebte.

Wir begegnen der Sage von der Sintflut bei den Babyloniern in ähnlicher Form, wie in der Bibel. Dem Xisuthrus erscheint Bel im Traume und befiehlt ihm ein Schiff zu bauen für Menschen und Thiere. So wird alles gerettet, was auf dem Schiffe ist. Als die Wasser sich zu verlaufen beginnen, sendet Xisuthrus dreimal Vögel aus, zweimal kommen sie zurück, weil sie keine Nahrung finden, das dritte Mal bleiben sie aus. Auf einer Bergeshöhe steht das Schiff endlich fest.

Die Verehrung des Himmels führte zur Beobachtung der Gestirne, welche zu Trägern des Götterwillens wurden.

So verband die Phantasie den Lauf der Sterne mit dem Menschenschicksal; einzelne waren von günstigem, andre von schädlichem Einfluß. So entstand die Astrologie und ein abgeschlossener mächtiger Priesterstand ward der Vertreter und Pfleger der geheimnißvollen Kunst, aus der Stellung und dem Gang der Gestirne die Zukunft zu deuten. Doch für das praktische Leben war die sonst zweifelhafte Weisheit von Vortheil; wir verdanken den Babyloniern die Festsetzung der sieben Wochentage, die Eintheilung derselben in 24 Stunden; sie waren es, welche feste Maße, Gewichte und Münzen erfanden und deren Kenntniß durch ihren ausgebreiteten Handel anderen Völkern überlieferten.

An den Namen des Bel knüpft sich die Kunde von einem riesenhaften Bau, welcher sich in acht Stockwerken, 172 Meter in der Höhe, erhob. Das oberste enthielt den goldenen Altar des Gottes, das unterste sein Bildniß. Um diesen Tempel breiteten sich die andern Bauten aus, die Königspaläste, die berühmten Gärten der Semiramis — die ganze Stadt umgab eine mächtige Umfassungsmauer. Alle diese Herrlichkeit ist fast spurlos verschwunden — nur unförmliche Schutthügel bei dem Dorfe Hillah künden die Stelle, wo einst die stolze Stadt gestanden hät; noch jetzt ragt der Nimrodhügel — Birs i Nimrud — über 72 Meter hoch auf, der verfallene Rest des Baltempels. Der schnelle Verfall erklärt sich durch das Material: Ziegelsteine, welche nicht im Feuer, sondern nur an der Sonne getrocknet und mit Erdharz statt des Mörtels verbunden waren.

Aehnliche Trümmerhaufen finden sich im Gebiet des unteren Euphrat und des oberen Tigris. Letztere — bei Mosul — ziehen sich am östlichen Ufer des Flusses meilenweit dahin. Man vermuthet in ihnen die Ueberreste von Ninive, dem Sitz der Assyrier. Das alte Babylon hatte seinen kriegerischen unternehmenden Geist verloren; eine tiefe

Sittenverderbniß hatte die Kraft des Volkes gebrochen und es mußte die Herrschaft an die Assyrier abtreten. Aber die höhere Cultur der Besiegten unterjochte sich die Sieger und das Reich, dessen Mittelpunkt seit ungefähr Mitte des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. Ninive war, entwickelte das weiter, was Babylon begonnen hatte, wenn auch in einer Weise, welche dem kriegerischen und thatkräftigeren Volke mehr entsprach.

Das größte Verdienst für die Kenntniß jenes weiten Trümmerfeldes bei Mosul haben sich der französische Consul Botta und der Engländer Layard erworben. Die großen Bauten Ninive's erheben sich alle auf Backsteinterrassen von verschiedenem Umfange. Sie selbst sind um Hofräume angelegt und bestehen zum größten Theil aus langgestreckten Gemächern und Sälen, einzelne bis 43 Meter lang und nur 9—12 Meter breit. Säulen und andre freie Stützen scheinen sehr selten angewendet worden zu sein. Die Bedeckung der Räume bildeten zum größten Theil große Holzbalken, aus späterer Zeit hat man auch Ueberreste von Wölbungen entdeckt. Der äußere Schmuck der Mauern war unbedeutend, die inneren Wände dagegen waren mit großen, bis 3½ Meter hohen Alabasterplatten bedeckt, welche mit reichen Reliefdarstellungen versehen sind; über den Platten wurden die Wände mit glasirten Ziegeln geschmückt. Die Dekorationen sind ganz der Teppichweberei entnommen; die Muster zeigen uns streng stilisirte Formen der Pflanzenwelt, Palmblätter, geschlossene und geöffnete Blüthen und Aehnliches.

Den weitesten Blick in die Architektur der Assyrier gewähren uns verschiedene Reliefsdarstellungen, welche Festungs- und Tempelbauten vorführen, aber doch kein klares Bild der Bauweise geben.

Reicher und vielgestaltiger erscheint die Plastik, obwohl sie über kräftig entwickelte Reliefs selten hinausgekommen ist. Wie in Aegypten liebt sie es, die Stoffe den Thaten und

dem gewöhnlichen Leben der Könige zu entnehmen. Doch herrscht ein Unterschied in der Auffassung und Behandlung, welcher seine Erklärung vor allem in der Verschiedenheit des Materials findet. Das harte Gestein, aus welchem die plastischen Denkmäler des Nillandes herausgearbeitet wurden, stellte dem arbeitenden Meisel einen viel größeren Widerstand entgegen, als der weiche Alabaster. Derselbe gestattete die feinere Ausführung der Muskulatur, die lebensvollere Behandlung einzelner Details, die fleißige Nachahmung der Costüme mit ihren Stoffmustern und Quasten, die Nachahmung der geflochtenen und geringelten Bärte und Haare. Aber kein inneres Leben zeigt sich uns in den Gestalten; wie die steifen, schweren Gewänder nur wenige Conturen der Körper zum Ausdruck bringen, so ist auch das Antlitz starr und maskenartig, wenn auch nicht so schablonenhaft wie in Aegypten.

In den Gruppendarstellungen zeigt sich in vielem eine größere Beweglichkeit, als man sie im Nillande findet; trotzdem auch die assyrische Kunst von der Perspektive keine Kenntnisse besaß, ließ sie sich doch von einem gewissen Sinn für die Wahrscheinlichkeit leiten und übertrieb nicht die Größe der Königsgestalten, um deren Bedeutung hervorzuheben. In gemessener Würde zeigt sich das ceremonielle Hofleben auf vielen Reliefs. Der Fürst sitzt, umgeben von Höflingen und Sklaven, welche den Sonnenschirm über ihn halten oder ihm Kühlung zufächeln, auf einem zierlich gearbeiteten Stuhle; oder er schreitet, das Haupt mit der hohen Mütze bedeckt, welche einem abgeschnittenen Kegel gleicht, würdevoll dahin, von Hofdienern gefolgt. Auf anderen Platten bringt der König vor einem Götterbild das Opfer dar und Priester mit Adlermasken bedienen ihn. Bewegter sind die häufigen Jagd- und Kriegsscenen. Auf einem zweiräderigen Wagen steht der König, neben sich den Pferdelenker, und verfolgt Löwen oder

Stiere; andre Scenen führen in das Getümmel des Kampfes, wo der Streitwagen des Fürsten in die Reihen der Feinde stürmt, oder eine Festung belagert wird. Anderswo sehen wir Krieger über einen Fluß setzen, oder bei einem Siegesmahl vereint. Charakteristisch für diese Reliefs ist das Streben nach einem gewissen Realismus, welcher besonders in der Behandlung der Thierkörper hervortritt — hier streift die Bewegung fast an künstlerische Freiheit. Ganz dasselbe kann von jenen den Sphinxen ähnlichen Colossen gelten; eine seltsame Mischung von thierischen und menschlichen Formen: auf dem Körper eines Löwen oder Stieres ruht ein bärtiges Menschenhaupt und mächtige Flügel entwachsen den Schultern. Eine besondre Eigenschaft dieser „Portalwächter" ist es, daß sie fünf Füße haben, so daß man von vorn zwei nebeneinander, von der Seite vier in schreitender Bewegung erblickt. Auch hier zeigt sich die kräftige, der Natur abgelauschte Behandlung des Thierkörpers. Die Bedeutung dieser phantastischen Gebilde ist bis jetzt noch nicht klar und überzeugend dargelegt, doch scheinen die mächtigen Adlerflügel auf den Bel der Assyrier, auf Assarak hinzudeuten, weil dessen Priester auf den Denkmälern mit dem Haupt und den Fittichen dieses Vogels dargestellt sind. — Die Stoffe der Reliefs sind bezeichnend für den Despotismus der Herrscher — der König, seine Diener und Krieger treten uns entgegen, doch höchst selten das Volk — wo aber dieses erscheint, erblicken wir es in harter Arbeit, Steinkolosse schleppend, von Aufsehern bewacht und angetrieben, während der König von Dienern umgeben zusieht.

In Bezug auf die perspektivische Anordnung der Compositionen gilt im Allgemeinen, was ich von der Anordnung der ägyptischen Reliefsdarstellungen ausgesprochen habe. Das Streben der Künstler ist dahin gerichtet, irgend eine Situation „erzählend" vorzuführen; so stellt er eben eine Gestalt neben

die andre hin und führt alle gleich gewissenhaft aus. So kann auch keine den Beschauer besonders fesseln — es fehlt diesen Compositionen der geistige Mittelpunkt, die Innerlichkeit ganz und gar; aus der Masse der kämpfenden, schreitenden, sitzenden Gestalten tritt uns niemals ein frei entwickeltes Individuum, sondern stets nur die geknechtete Menge entgegen — wie in Aegypten ist in Babylon und Assyrien der Künstler eigentlich nur Kunsthandwerker, denn seine Phantasie liegt in den Fesseln der Herrschergewalt, deren Verherrlichung ihren einzigen Stoff bildet. Trotz des Fortschrittes, welchen die Plastik der babylonisch-assyrischen Kunst in vielen Einzelnheiten gegenüber der ägyptischen bekundet, ist der Eindruck der letzteren ein mehr wohlthuender, denn sie zeigt uns ein trotz allem Kastenwesen patriarchalisch regiertes Volk, welches eine gewisse kindliche Fröhlichkeit sich stets erhalten hat, sie zeigt uns in schlichtem Vortrag anmuthende Scenen. Hier jedoch ist das Treiben und Leben des beherrschten Volkes nirgends behandelt, außer wo dessen Kraft im Kriege oder bei großen Bauten benützt wird. So erzählen uns die Sculpturen Assyriens von der echt asiatischen Despotie, unter deren Druck die freie Bewegung der Geister ebenso wie die Entwickelung rein menschlicher Empfindungsweise unmöglich gemacht ist.

Die Herrschaft des assyrischen Stammes ward im siebenten und sechsten Jahrhundert v. Chr. durch Babylon und Medien wieder gebrochen und das neubabylonische Reich gewann die Führung. Unter Nebukadnezar wurde die Hauptstadt erweitert und mit neuen Palästen geschmückt, jedoch die Kunst gewann kein neues Princip, sie blieb die Dienerin des Despotismus, wurde in der äußeren Technik gewandter, aber nicht innerlicher und bedeutender.

Daß die M a l e r e i diesen Perioden der Kunst nicht fremd war, ist natürlich, doch haben sich wenigstens von dem

alten Babylon keine Reste erhalten. Reicher sind die Funde von Ninive. Jene glasirten Ziegel, welche die Wände über den Alabasterplatten bedeckten, waren mit Malereien geschmückt; leider besitzen wir nur Trümmer solcher Ziegelgemälde, einzelne mit Pflanzenornamenten, wenige mit Menschengestalten. Der allgemeine Charakter derselben entspricht dem der Reliefs vollständig, die Skala der Farben ist beschränkt, von Schatten und Lichtern keine Spur, der Grund entweder mattgelblich, olivengrün, röthlich oder blau. Das Streben nach Wiedergabe der natürlichen Färbung tritt oft sehr zurück, denn es werden auch Pferde blau bemalt.

Im neubabylonischen Reiche entwickelte sich die Herstellung der glasirten Ziegel und die Anwendung derselben wurde allgemein. Aus alten Schriftstellern wissen wir auch, daß die äußeren Mauerflächen der Paläste mit solchen Ziegelgemälden überdeckt waren. Aber auch hier ist von einer freien Malerei nicht die Rede, die farbige Wirkung hatte nur den Eindruck der monumentalen Werke zu erhöhen, sie war ein Mittel der Dekoration, die Gemälde glichen steingewordenen Teppichen.

Zwischen Aegypten und den eben charakterisirten Reichen Mittelasiens haben sich besonders die Phönizier und Hebräer weltgeschichtliche Bedeutung erworben. In Bezug auf die bildende Kunst erscheinen die erstern vollständig abhängig von den Nachbarvölkern; ihre weitausgedehnten Handelsbeziehungen und ihr kaufmännischer Geist hinderten jede freie eigene Entwicklung einer volksthümlichen Kunst. Auch sie liebten mehr den äußeren Glanz, entnahmen theils den Assyriern, theils den Aegyptern verschiedene Motive ihrer Baukunst; die plastischen Ueberreste zeigen barbarische Formen oder Nachahmungen ägyptischer Vorbilder.

Eben so wenig vermochten die Hebräer eine bildende Kunst hervorzubringen. Die geschichtliche Bedeutung dieses

Volkes ruht darin, daß es die Einheit des Gottesgedankens entwickelt und der asiatischen Vielgötterei gegenüber unverbrüchlich festhielt; daß es die Geistigkeit Gottes erfaßte und den Herrn der Welt zum Ausfluß eines lebendigen Sittengesetzes gemacht hat. Während fast alle andern Völker des Orients die göttlichen Kräfte in der Natur selbst erblickten und sie in plastischen Symbolen verkörperten, sahen die Hebräer ihren Gott als rein geistiges Wesen über der Natur; diese reine Geistigkeit gestattete keine körperliche Darstellung, damit aber war der Antrieb zur Kunst auf Grundlage religiöser Anschauungen entfernt. Das Verhältniß der hebräischen Phantasie zu ihrem Gotte war ein innerliches und wurzelte ganz und gar im Gefühl. So wurde die Poesie die eigentliche Kunst des Judenthums.

Das Verbot, von dem Gotte durch Menschenhand geschaffene Bilder zu machen, mußte naturgemäß aus der Auffassung des Gottgedankens hervorgehen. Aber selbst wenn die religiöse Satzung es nicht verboten hätte, wäre die bildende Kunst bei den Hebräern zu keiner freien Entwicklung gelangt. Wie in den Staaten des Orients, welche das mittlere Asien beherrschten, der Despotismus der Fürsten, so unterdrückte im Judenthum die absolute Herrschaft der geistig erfaßten religiösen Ideen die plastische Schöpferkraft, trotzdem das Volk reich mit Phantasie begabt war. Aber diese Phantasie war unruhig, sie konnte nicht bei einem Bilde beharren, das mächtige Gefühl riß sie immer zu einem neuen fort. Die bildenden Künste erfordern jedoch ein Beharren der Einbildungskraft, fordern die Versenkung in eine Vorstellung, und ein sinnlich-geistiges Behagen an der Formenwelt. Diese Züge fehlten dem hebräischen Volkscharakter.

Wir wissen, daß man in den ältesten vormosaischen Zeiten kleine Bildchen von Holz, welche mit Edelmetall überkleidet waren, verehrte, eine Art von Hausgöttern, „Teraphims“

genannt. Die rein geistige Verehrung des Gottes, welche später Moses und die Propheten zum Gesetz erhoben und gegen heidnische Anschauungen und Neigungen des Volkes festhielten, verlangte einen inneren Ernst, welcher bei der ungebildeten Menge nicht immer zu finden war. Diese begehrte ein sichtbares Zeichen für die Gottheit; es zeigen sich uns die Einflüsse der Assyrier und Phönizier in dem goldenen Stier, den die Juden einmal anbeteten.

Ganz abhängig erscheint die Baukunst der Hebräer; auch in den Zeiten der Blüthe des Staates hatte das Land keine Künstler und Baumeister und mußte dieselben aus Phönizien kommen lassen, so daß der Tempel Salomons bis auf den Grundriß seiner Anlage und die Art der Ausschmückung nicht als Werk hebräischer Kunst betrachtet werden kann. Die Mauern des Gebäudes waren aus Steinquadern errichtet, aber im Innern doch mit kostbaren Holzarten überkleidet, welche mit Schnitzereien und Malereien geziert, theilweise mit Goldblech beschlagen waren. Diese Art der Dekoration weist sowohl nach Innerasien wie nach Phönizien hin und trägt auf sich den Stempel eines gewissen barbarischen Geschmacks, welchem der Glanz und die Kostbarkeit des Materials die edle stilvolle Wirkung ersetzten. Der älteste Tempel ward von Nebukadnezar zerstört, der jüngste Umbau von Titus.

Die plastischen Werke, welche zum Schmucke des salomonischen Tempels dienten, vor allem die zwei geflügelten Cherubgestalten, welche aus Holz geschnitzt und mit Goldplatten überkleidet waren, trugen auch den Stempel der Kunst des mittleren Asiens und Phöniziens. Auf den geflügelten Menschenleibern ruhten vier Köpfe, von welchen nur einer das Menschenantlitz zeigte, die übrigen aber das des Löwen, des Stiers und des Adlers. Von phönizischen Künstlern waren auch die Opfergeräthe und „das eherne Meer“, ein großes, zur Reini-

gung bestimmtes Becken gefertigt. Das letztere ruhte auf dem Rücken von zwölf ehernen Stieren.

Erhalten ist uns von dieser ganzen Kunst Nichts, als Felsengräber in der Nähe von Jerusalem. Die ältesten derselben sind vom ästhetischen Standpunkt ganz werthlos und nur für das Bedürfniß ausgeführt: größere oder kleinere Kammern, welche eine Steinpforte verschließt, über der manchmal ein kräftiger Giebel vorspringt. Die reicher entwickelten Façaden in dieser hebräischen „Todtenstadt", das sogenannte „Grab des Absalon" u. s. w. stammen aus viel jüngerer Zeit und zeigen bereits die Einwirkung griechischer Kunst. Nur auf dem Gebiete der Flächendekoration läßt sich hier und dort eine gewisse Selbstständigkeit in der Verwerthung von Pflanzenornamenten nachweisen, sonst ist die bildende Kunst der Hebräer vollständig von fremden Einflüssen abhängig gewesen.

Die Völker, welche ich bis jetzt in ihrer Phantasiethätigkeit kurz charakterisirt habe, gehören alle den „Semiten" an; die Meder und Perser, welche die Erbschaft der Assyrier und Babylonier antraten, den „Ariern", den Urvätern der indogermanischen Völker. Beide Völker, von welchen die Meder zuerst die Herrschaft der Assyrier brachen, waren zur Zeit ihrer Befreiung noch nicht auf der Culturstufe ihrer früheren Herren. Die Meder scheinen in ihrer Kunst keine neuen Wege eingeschlagen, sondern die Art der neubabylonischen fortgesetzt zu haben. Wohl wissen wir aus alten Quellen, daß die Hauptstadt ihres Reiches, Ecbatana, welches man im Süden des Caspischen See's sucht, an großen Bauten reich war. Auf einem Berge, welcher die Königsstadt beherrschte, erhob sich die Burg, aus Cedern- und Cypressenholz erbaut, die inneren Räume mit kostbarem Metall reich überkleidet. Sieben Mauern schlossen sich in immer weiteren Kreisen um diesen Mittelpunkt und umfaßten die Stadt, umfaßten Felder und

Gärten. Die Vorliebe für Terrassenanlagen, welche auch in Babylon und Ninive vorhanden war, scheint auch in der Kunst Mediens geherrscht zu haben. Wenn sich auch noch etwas von Ecbatana erhalten hat, zu Tage gefördert ist nichts und wir sind auf die ziemlich ärmlichen Berichte alter Schriftsteller hingewiesen.

Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. gewann das persische Volk die Herrschaft und breitete sie in glücklichen Eroberungszügen über Mittel- und Vorderasien, ja bis nach Aegypten aus.

In dem alten Perservolke lebte ein thatkräftiger und ernster Geist, welcher sich auch in seinen religiösen Anschauungen klar aussprach. Diese hatten gegen das Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. durch Zoroaster (Zerduscht) ihre bestimmte Fassung erhalten und beruhten auf der Anschauung, daß sich in der sinnlichen wie in der sittlichen Welt zwei Principien, das Helle und Dunkle, das Gute und Böse entgegenstehen, aber nicht als gleichberechtigt. Wie die Mächte des Lichtes die Nacht und den Winter besiegen, so müssen auch die guten Triebe die bösen, so muß die Wahrheit das Falsche besiegen. Alles Leben hat nur einen mächtigen Urquell und einen Schöpfer, aber diesem stellt sich ein übelgesinntes Princip entgegen, welches sowohl in der Natur wie in der Menschenseele das Gute und Lichte bekämpft. Zwischen diese beiden Vertreter der Weltmacht ist der Mensch gestellt und soll das Böse in seinen Gedanken, Worten und Thaten unermüdlich bekämpfen, soll sich reinigen, um einst würdig zu werden, Eins zu sein mit Ahuramasda, dem Gott des Lichtes, dem Vertreter der „lebendigen Weisheit“, mit Ormuzd. In uralten Sprüchen ist uns die Blüthe der religiösen Weisheit des Zoroaster und seiner Nachfolger erhalten; eine ernste, tiefe Sittlichkeit spricht sich in ihnen aus, ergreifend in ihrem idealen Glauben an den Sieg des Lichtes und des Guten.

Aber gerade diese Hingabe an die sittlichen Mächte des Seins, dieses Streben nach Erkenntniß des Wahren hat die plastische Phantasie der Meder und Perser unentwickelt gelassen — so sehr verschieden auch die religiösen Anschauungen derselben von jenen der Hebräer waren, in Einem ähnelten sie sich: sie konnten durch die bildende Kunst nicht Gestalt erhalten.

So finden wir auch bei den Persern keine Selbstständigkeit im Großen, sondern nur wie bei den Hebräern in Einzelnheiten. Die persischen Herrscher hatten verschiedene Residenzen, von welchen Pasargadä, in der Nähe des heutigen Murghab, die meisten Reste seiner einstigen Größe zurückgelassen hat. Zu den ältesten derselben gehört das sogenannte „Grab des Cyrus". Auf sieben terrassenförmig angelegten Stufen von weißem Marmor erhebt sich ein kleines Haus mit einem Giebeldach aus demselben Material. Eine einzige Thüre führt in das Innere, welches, einst mit reichem Goldschmuck und Teppichen geschmückt, den Sarg des Cyrus enthielt. Der Unterbau des Denkmals ist in seiner Bauart frei von frühgriechischem Einfluß, das Giebelhaus aber und die Reste der Säulen, welche im Kreise das „Grab" umgeben, zeigen uns die Einwirkung der Griechen Kleinasiens.

Auf einem Pfeiler einer Palastruine, in der Nähe des Cyrusgrabes, hat sich ein Reliefbild gefunden, — ein Mann mit vier Flügeln und einem seltsamen Kopfschmuck — das Ganze zeigt die klare Nachbildung assyrischer Formen.

Einer jüngeren Zeit, meist dem fünften Jahrh. v. Chr. gehören an die Ruinen des einstigen „Persepolis", so von den Griechen benannt. Auch hier tritt die Vorliebe zu Terrassen-Anlagen hervor. Zu dem Königsschlosse führt in zwei Absätzen eine breite Marmortreppe mit niedrigen Stufen hinauf; sie scheint besonders bei festlichen Gelegenheiten benützt worden zu sein. Hat man das erste Plateau erreicht,

steht man vor den Ruinen eines colossalen Portals, von welchem noch vier Pfeiler mit geflügelten Stieren, die wir in Assyrien getroffen haben, übrig sind. Dieses Thor führt zu einer zweiten Treppe, diese auf die Hauptplattform und zu den Säulenresten, welche einst eine Vorhalle gebildet haben, und hinter denen sich wieder in Terrassen die eigentliche Burg erhob. Noch vermag man in dem Gewirre von Säulen- und Portaltrümmern die ursprüngliche Anlage theilweise zu erkennen; die Reste eines riesigen Gebäudes gehören dem Audienzsaale an, die verschiedenen Inschriften weisen auf Darius und Xerxes als auf die Erbauer der ganzen Anlagen hin.

Im Allgemeinen zeigt sich keine Selbstständigkeit; der Terrassenbau weist nach Babylon und Ninive; die Thatsache, daß sich keine Spuren von Deckenanlagen finden, läßt mit Gewißheit annehmen, daß auch hier wie dort Holzbalken zur Eindeckung verwendet worden sind, welche wahrscheinlich mit Metallplatten überkleidet waren. Schon die Schlankheit der oft 14—17 Meter hohen Säulen läßt es unmöglich erscheinen, daß sie die Last einer Steindecke hätten tragen können. Die Säulenverwendung darf wohl griechischen Einflüssen zugeschrieben werden.

Selbstständiger Formensinn findet sich nur in der Behandlung der Kapitäle. Dieselben sind aus den Vorderkörpern von zwei Einhörnern oder Stieren gebildet, welche mit den Rücken zusammenstoßen, oder bestehen aus zwei stilisirten Blumenkelchen, deren einer nach abwärts, der zweite nach aufwärts gerichtet ist. Aber auch in diesen Schöpfungen, für welche sich bei den andern Völkern des Orients keine Vorbilder finden lassen, fehlt die künstlerische Zweckmäßigkeit. Soll die Phantasie des Beschauers durch irgend ein Glied eines Kunstwerkes oder durch das Ganze mit ästhetischem Wohlgefühl erfüllt werden, dann muß sich in dem Angeschauten

die innere Bedeutung, die Zweckmäßigkeit in schöner Form offenbaren. Jeder Theil muß von der Absicht, welche das Ganze geschaffen hat, belebt sein. Wo ein Glied jedoch für den Zweck gleichgiltig ist, wo es wie ein „dritter Arm“ als ein Störendes und Ueberflüssiges wirkt, dort ist die Einheit der Wirkung gestört. So erscheinen auch die beiden Thierhalbkörper, welche über dem Säulenschaft rechts und links angefügt sind, als zwecklos, als ein todtes Anhängsel, aber nicht als ein lebendiges Glied des Ganzen. Nur wo jeder Theil einen bestimmten Zweck erfüllt, dieser Zweck mit der künstlerischen Idee des Ganzen wieder in inniger Verbindung steht, nur dort ist dem Werke der menschlichen Phantasie der Stempel der Vollendung aufgedrückt. Diese Erkenntniß von dem unauflöslichen Zusammenhang von Idee und Erscheinung, von künstlerischer Absicht und äußerer Form fehlte der alten Kunst Asiens ganz, er mangelte auch den Persern. Ihre Plastik hält die Principien der Assyrier fest, wenn auch ihre Stoffe nicht ganz dieselben sind und die Gestalten den Gesichtstypus des arischen Volks und dessen schlankere Körper zeigen.

Alle Völker Asiens, sowohl die semitischen wie die zuletzt genannten arischen Meder und Perser, waren nicht im Stande, die volle Harmonie in ihrer bildenden Kunst zu erreichen, weil ihnen deren Pflege kein ideales Bedürfniß, sondern nur ein praktisches war. Die Architektur, wie die Plastik als deren Sklavin, dienten nur den Zwecken der herrschenden Gewalt und dem äußeren Glanze derselben. Die Kunst vermochte kein ideales Bedürfniß zu werden, weil sie eben Hofkunst, aber nicht Volkskunst war. So wie der Einzelne für sich nur das galt, was das Königthum aus ihm formte, wie das Volk und seine Kraft fest gebunden blieb an den Willen der herrschenden Gewalten, so war auch die Plastik als Relief gefesselt an den Zweck der großen Monumentalbauten und nirgendwo trat daher weder im Leben noch in der Kunst das

Individuum, die Einzelngestalt frei und unabhängig hervor. Diese Erscheinung spiegelt den Geist der Völker wider.

Die vorwiegende Herrschaft der praktischen Lebenszwecke, vor allem die Pflege des Handels, scheint Ursache zu sein, daß trotz einzelner Ausnahmen, wie der geflügelten Menschen- und Thiergestalten, eine gewisse Nüchternheit die Kunst des Orients, welche wir bis jetzt kennen gelernt haben, kennzeichnet. Nur in einem Volke Asiens brach eine große, aber schrankenlose Phantasie durch, bei den Indern. Jedoch die Unfähigkeit, den schöpferischen Drang zu beherrschen, führte zur unklaren Phantastik, zu ungeheuerlichen Gebilden, in welchen sich ebenso wie in der starren Strenge Aegyptens und in der verstandesmäßigen Nüchternheit der babylonisch-assyrischen Kunst der Geist des Volkes im Spiegelbild seiner Schöpfungen offenbart.





Viertes Kapitel.

Die Kunst Asiens.

II.

Man nennt Aegypten oft das „Land der Wunder" — Indien hätte das gleiche Recht auf diesen Beinamen, in Bezug auf seine Natur ein noch größeres. Vom Norden her waren die Bewohner, Stammesgenossen der Meder und Perser, in das Land gezogen, ein Volk von Hirten, welches sich später seßhaft machte. Schon damals lebte in ihm, wie wir aus uralten Hymnen wissen, eine rege, wenn auch noch kindliche Phantasie, welche am Sinnlichen sich zu ihren Göttern emporrankte, sie mit einer naiven Selbstsucht verehrte und ihnen Opfer darbot, um sie zu versöhnen und für ihre Wünsche günstig zu stimmen. Die Liebe zur Dichtkunst ist bereits in den ältesten Zeiten vorhanden, aber schon diese älteste Poesie, deren Reste und Nachhall uns erhalten sind, zeigt uns eine unruhige Phantasie, welche von Bild zu Bild, von Vorstellung zu Vorstellung springt, ohne sie ganz und voll auszuführen. Von der Mitte des zweiten Jahrtausends bis etwa gegen 950 v. Chr. dringen die Inder

langsam vom Flußgebiet des Ganges bis nach Ceylon und besiegen die Ureinwohner. Jetzt erst entwickeln sich in Zeiten der Ruhe staatliche Bildungen, der Kampf hat ein Ende und mit ihm das Heldenzeitalter — Niemand greift die neuen Errungenschaften an, deshalb ist auch keine Vertheidigung nöthig, deshalb die Erstarkung des Volksgeistes nicht möglich. Von jenen Zeiten an, wo die Inder in den unangefochtenen Besitz des Landes gelangen, beginnt die Entwickelung des indischen Geistes nach jener Richtung hin, welche ihn einestheils fähig gemacht hat, die tiefen Räthsel des Lebens zu durchforschen, ihm aber zugleich die feste und klare Bestimmtheit der Phantasie raubte, weil sie ihm die Thatkraft nahm, welche das Leben und die Natur beherrscht.

Die Natur Indiens ist nur im Norden und in den Bergländern, welche die Halbinsel durchziehen, rauh und kräftigend, an den Küsten und im Stromgebiet des Ganges herrscht die überquellende Fruchtbarkeit und Fülle der tropischen Welt, welche ohne Menschenhilfe einen fast ununterbrochenen Segen hervorbringt. Nicht zu kämpfen hatten die Bewohner, um der oft trotzigen und harten Mutter Erde die Bedürfnisse des Lebens durch thatkräftige Arbeit abzuringen, freiwillig gab sie Alles, ließ hundertfache Frucht auf den Feldern keimen, auf den Bäumen wachsen; schmückte die Wälder mit tausendfärbigen Blüthen und Blumen und überspann sie mit den Gewinden phantastischer Schlinggewächse. In den Boden legte sie Schätze edler Metalle, in das Meer schimmernde Perlen und breitete über allen Reichthum und Glanz einen strahlenden Himmel, welchen nur zu bestimmten Zeiten rasende Wetter durchbrausten, von dem sonst eine Fluth von Wärme und Licht niederfloß.

In diesem Lande konnte sich kein energisches Geschlecht entwickeln, der Volksgeist mußte zu einer traumhaften Ruhe geführt werden, welche immer mehr und mehr die Kraft des-

selben in das Innere des Gemüths zurückdrängte. Weil aber der Geist verlernte, sich im vollen Strom des Lebens zu bethätigen, so mußte die ganze Welt der Erscheinungen für ihn im gewissen Sinne werthlos werden, die Ruhe und Beschaulichkeit ihm als der einzige Zustand erscheinen, in welchem das Ewige sich offenbart. Diesem gegenüber, dem unveränderlichen Grunde des Daseins, verlor das Leben, verlor das eigene Selbst jede Bedeutung; es mußte zuletzt dem Volksgeiste als das Ziel erscheinen, alle Regungen des Thatgefühls in dem Abgrund des Gottgedankens zu versenken. In diesem Streben nach Ruhe, in diesem traumartigen Sinnen wurde die Phantasie nicht nur Herrin, sondern Despotin; sie löste alles Wirkliche in ein wirres Spiel auf, welches den Geist oft auf seinen Schwingen für Augenblicke bis zum Himmel hob, aber ihn ebenso oft in einen dumpfen Halbschlaf senkte. Aber doch gingen gerade aus dieser Weltauffassung viel edle und schöne Eigenschaften des indischen Geistes hervor, ein zarter Sinn für fremdes Leid, ein tiefes Gemüthsleben, eine kindliche Weichheit und Anmuth und tiefer Ernst den ewigen Räthseln des Seins gegenüber.

Die Passivität der Volksanlage war eine der Ursachen, welche den Priesterstand der Brahmanen zu einer großen Macht gelangen ließ. Sie entwickelten das religiöse System immer mehr, sie formten das Kastenwesen zu einer Gottessatzung, wenn sie darlegten, der Stand, dem ein Mensch angehöre, sei die Folge von Thaten, welche er in einem früheren Leben vollführt habe. Deshalb müsse er auch die Niedrigkeit dem Willen Gottes gehorchend ertragen, sich von allen Leidenschaften reinigen, um einst, wenn er wiedergeboren werde, eines besseren Looses würdig zu sein. Diese Satzung war nicht geeignet, die freie Geistesentwicklung der Individuen zu fördern, sie zum Streben über die gegebenen Grenzen anzufeuern. Wie sie selbst als Resultat der indischen Welt-

anschauung sich entwickelte, so wirkte sie weiterhin, den Hang nach Ruhe, nach träumerischer Phantastik noch mehr zu stärken.

Im sechsten Jahrhundert vor Chr. ward geboren und wirkte Buddha, der Sohn eines Königsgeschlechtes der Sakja; als Jüngling hatte er in seiner weichen Seele das Leid der Menschheit tief empfunden und suchte den Weg aus dem Irrsal der Schmerzen. Und er fand ihn in der Weltentsagung. Die Welt ist voll des Leids und selbst die Lust eine Quelle desselben. Nicht wie die Brahmanen forderte er von jenem, welcher nach der Vereinigung mit Gott strebt, Selbstpeinigung und Formeldienst, sondern den Kampf mit allen Leidenschaften, mit der Selbstsucht, die Pflege der Liebe zu allem, was in dieser Welt des Scheins den schmerzensreichen Traum des Lebens träumt. Deshalb gab es für Buddha keine Kaste, keine äußerlichen Ceremonien.

Aber auch er war ein Kind Indiens, auch ihm fehlte die Thatkraft, welche durch die religiösen Gesetze den träumenden Volksgeist zu regem Handeln hätte führen können. Die allgemeine Liebe, welche er predigte, wie später Christus, das Gebot des Mitleids mit allen Geschöpfen war nicht mit dem Gedanken verbunden, daß ein wirkliches Glück, ein schaffendes und genießendes Dasein hier auf Erden möglich sei — das einzig wirkliche Leben lag auch ihm jenseits des Todes.

So vermochte weder der Brahmaismus noch die Lehre Buddha's jene Freude an der irdischen Formenwelt, jene Liebe zu dem farbenglänzenden Schein, in welchem sich doch ein Inneres offenbart, zu entwickeln, ohne die eine echte große Kunst unmöglich ist. Die Architektur und die Plastik Indiens tragen ganz den Stempel des Volksgeistes.

Die Ueberreste der alten Kunst sind sehr zahlreich, aber fast alle standen im Dienste der Religion, von den Grabhügeln der „Stupa's und Topa's“ an bis zu den großen

Tempelbauten. Der „Topa“ war ursprünglich nur ein halbkugeliger Hügel aus Steinquadern, meist auf einer Terrasse aufgeführt, in welchem sich eine Kammer befindet, die zur Aufbewahrung von Reliquien Buddha's und seiner Schüler diente; deshalb führt der Topa auch den Namen „Dagop“, der „Körperbergende“. Die einfache Grundform wurde später weiter entwickelt, so daß eine der Stupa's, welche dem zweiten Jahrhundert v. Chr. angehört, noch jetzt eine Höhe von 40 Meter aufweist. Um die Terrasse sind häufig Kreise von freistehenden, schlanken Säulen aufgestellt.

Eine zweite Hauptform der indischen Architektur entwickelte sich durch das Einsiedlerleben der Anhänger Buddha's, welche sich in einsame Gebirgsgegenden zurückzogen und dort in Felshöhlen der stillen Betrachtung lebten. Diese Höhlen wurden zu künstlichen Grottenanlagen erweitert, zu den „Vihâras“ oder zu tempelartigen Anlagen „Chaitjas“. Die eigentliche Entwicklung erhielt der Grottenbau erst durch die Brahmanen.

Die gewaltigsten Werke dieser Art finden sich zu Ellora. Sie gehören der Zeit nach dem neunten bis elften Jahrhundert n. Chr. an. Das Granitgebirge ist im Umfange von fast zwei Meilen wie unterhöhlt durch etwa dreißig solcher Grotten, ja einzelne derselben sind aus dem Urgestein als freistehende Tempel herausgearbeitet. Manchmal liegen zwei Grotten übereinander, oft ist das Gebirge nach oben weggesprengt, so daß tief im Innern freie, unbedeckte Höfe entstanden.

Als das glänzendste Werk von Ellora gilt die Kailasa-Grotte. Durch eine Pforte mit zwei riesenhaften Portalfiguren tritt man in einen Saal von 70 Meter Tiefe und 42 Meter Breite. Der vordere Theil ist durch Aussprengung des Gesteins zu einem Hof gemacht, in welchem man einen Felsblock stehen ließ. Derselbe wurde zu einem kleineren Tempel ausgearbeitet, welcher bei einer Länge von 30 Meter

sich 25 Meter hoch erhebt und im Innern eine Halle enthält. Hinter diesem Coloß setzt sich die Grotte in das Innere des Gebirges fort. Riesige, plumpe Elephanten scheinen den Tempel zu tragen; Menschengestalten dienen als Pfeiler. Die Wände sind von phantastischen Gebilden, Thier- und Menschenkörpern, alles zu krauser Ornamentik zerflossen, überdeckt, hier und dort fein im Detail gearbeitet, im Allgemeinen aber maßlos, ohne Klarheit und organischen Zusammenhang.

Die Phantastik drückt sich auch in der Säulenbildung aus. Der Gedanke, welcher der Säule überhaupt zu Grunde liegt, ist „tragende Kraft". Je deutlicher derselbe zur Wirkung gelangt, je selbstständiger er die ganze Form beherrscht, desto ästhetischer ist der Eindruck der Säule. Diese Klarheit fehlt bei den indischen Säulen und Pfeilern zumeist. Zu Ellora bildet den Untersatz der letzteren meist eine Art von viereckigem Postament; auf dasselbe ist der kurze Schaft gestellt, auf diesen das Kapitäl in Form eines bauschigen Polsters. Darauf liegt wieder eine schwere Deckplatte, die verschiedenfach gegliedert ist. Kräftige Deckbalken verbinden die Säulen mit einander.

Bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts bleibt die Grottenanlage typisch für die indische Architektur und die Bauten dieser Art, in Kaschmir wie auf Ceylon und im inneren Indien tragen den gleichen Stempel der Unruhe und Ueberladung. Nach dieser Zeit tritt der Pagodenbau hervor. Mauern umgeben einen weiten Raum, welcher Tempel, Höfe, Säulengänge, Wohnhäuser der Priester und Herbergen für Pilger enthält. Thurmähnlich sind die Eingangspforten in das geheiligte Gebiet ausgeführt; geschweifte Dächer in den unruhigsten Konturen, bald ausladend, bald wieder eingezogen sind auf einander gebaut und durch eine Glocke abgeschlossen. Die pyramidale Verjüngung kennzeichnet auch die Tempel selbst, deren Dächer in gleicher Weise wirr und phantastisch

gestaltet sind. Die älteste dieser Bauten scheint die Pagode von Jaggernaut zu sein; am prächtigsten und trotz aller Wirrheit überwältigend soll die von Chillambrum wirken.

Die Plastik der Inder trägt den gleichen Stempel einer ungezügelten Phantasie und den gleichen Mangel künstlerischen Formensinnes, wie die Architektur. Die Götterwelt des Brahmanenthums von der Dreieinigkeit (Trimurti) der Götter Brahma, Vischnu und Siva bis zu den Dämonen war schon in den poetischen Werken ein formloses Gemisch von Tiefsinn und Phantastik, von innerer Gedankengröße und äußerer Zerflossenheit. Wenn auch die indische Religion in ihrer allmäligen Entwicklung und wissenschaftlichen Feststellung durch das Priesterthum das Streben bekundet, aus der Vielheit der personificirten Naturmächte zu immer einfacheren Anschauungen vom Wesen Gottes zu gelangen, in dem allgemeinen Volksbewußtsein behielt doch die phantastische wirre Götterwelt die Oberhand. Keine einzige der Gestalten ist plastisch abgeschlossen. Wie die Aegypter und die assyrisch-babylonischen Völker unfähig waren, das Menschenantlitz und den Menschenkörper so zu idealisiren, daß in ihnen das Göttliche seinen Spiegel fand, so vermochten es auch die Inder nicht, und griffen jene zur Thiergestalt und zu Flügeln, so diese zur Häufung der Körpertheile, zur Verbindung von Menschen- und Thierleibern.

Brahma, der Allsehende, wird so mit vier Köpfen dargestellt und erhält zum Symbol seiner Allmacht vier Hände: die eine trägt ein Scepter, die zweite ein Buch, die dritte einen Ring, das Zeichen der Ewigkeit, die letzte ist offen ausgestreckt, zur Andeutung, daß der Gott immer bereit sei zu geben und zu helfen. Riesengestalten haben viel Arme, die unorganisch aus Brust und Rücken herauswachsen; der Gott Ganesa muß sich als Symbol seiner Klugheit den Elephantenrüssel statt der Nase gefallen lassen. Kurz, in allen den plastischen Werken — meist Reliefs — welche besonders die

Felsentempel der Brahmanen schmücken, zeigt sich dieser Hang, eine innere Eigenschaft durch äußere Mittel zu symbolisiren. Auch bei den Indern war die Kunst fast immer Sklavin der religiösen Ideen; es kam nicht darauf an, etwas Wirkliches mit voller Empfindung wiederzugeben, sondern Gedanken zu versinnbilden, welche plastisch überhaupt nicht darstellbar waren.

Der Buddhaismus war anfangs dem Bilderschmuck feindlich und gestaltete nur den Buddha selbst, bald als sitzende, bald als stehende Figur, in Bamiyan bis zur Höhe von 34 Meter. Diese Buddha-Bilder sind das vollendete Symbol der indischen Beschaulichkeit; der Zug ernsten Nachsinnens liegt auf den Gesichtern und daneben spricht sich oft eine gewisse Milde aus, aber die Körper sind, wie der indische Volksgeist, ohne Muskeln, ohne Energie. Das bewegte Leben vermochte die indische Plastik nicht klar zu erfassen, wie es scheint, denn die Reliefs von der Topa von Sanchi, welche Scenen aus Schlachten und Belagerungen vorführen, andere in Mahamalaipur, welche Stoffe der Götter- und Heldensagen behandeln, sind verworren und phantastisch. Nur in Scenen, wo das träumerische Element alles beherrscht, zeigt sich eine weiche, liebenswürdige Anmuth. Das gilt besonders von den Reliefs der Kailasagrotte zu Ellora. Männer- wie Frauenkörper zeigen den gleichen Ausdruck befriedigten Stilllebens. Am meisten gelungen sind Mädchen, welche mit halb untergeschlagenen Beinen auf einer Art von Divan sitzen; die Formen des nackten Körpers zeigen fein geschwungene Linien bei sinnlicher Weichheit. Ein Geist träumerischen Genießens liegt auf den Gruppen dieser Art, die Anmuth erinnert an die einer Blume, welche sich unter leisem Windeshauch auf dem Stengel wiegt. Aehnlich sind die Gestalten der Tänzerinnen und Tänzer auf einigen Reliefs von Karli. Dieselbe orientalische Ruhe und sinnliche Anmuth zeigt sich

auch hier; fein geschwungene Körper von guten Verhältnissen ohne Muskeln, alles abgerundet und weich, ohne Kraft und Mark.

Von der indischen Malerei, welche schon sehr frühe die Wirkungen der Architektur in den Innenräumen der Grottentempel unterstützte, läßt sich nach den Beschreibungen der Reisenden kein volles Bild gewinnen. Man preist die Wandgemälde von Ajunta und Baug, Darstellungen von Kampf- und Jagdscenen, von einer Procession mit Elephanten u. s. w. Besonders die Thiere sollen durch naturalistische Auffassung ausgezeichnet sein. Es träte darin der Zug hervor, welcher fast allen orientalischen Völkern gemeinsam ist; diese sind im Stande den Gattungscharakter der Thiere festzuhalten, weil sich in seinem Aeußeren das Seelenleben weniger verräth. Die bewegliche Menschenseele mit ihren individuellen Empfindungen zu deuten und im Spiegel der bildenden Künste festzuhalten, ist allen versagt. Die Gründe habe ich schon mehrfach berührt — auch bei den Indern konnte die Plastik nicht frei werden und zu künstlerischer Bedeutung kommen, weil die Kunst als solche nur Mittel zum Zwecke blieb, weil die Schaffenden ganz und gar im Banne des Volksgeistes lagen, welcher in Staat, Leben und Kunst von Priestern und Fürsten beherrscht, nicht geeignet war, unabhängige Künstlernaturen aufzuziehen, welchen die Kunst Selbstzweck sein konnte.

Die Völker, welche von den indischen Religionssystemen beeinflußt worden sind, übernahmen auch die Kunstanschauungen, obwohl sie dieselben mit einer gewissen Freiheit behandelten und auch von andersher Motive entlehnten. Am meisten phantastisch gestaltete sich die Baukunst auf der Insel Java in dem Tempelbau von Boro-Budur. Er steigt in sechs Stockwerken, welche terrassenförmig angelegt sind, bis zur Höhe von 33 Meter empor; die Außenwände der einzelnen Etagenbauten setzen sich aus Nischen zusammen, in

welchen mit untergeschlagenen Beinen Buddhabilder sitzen. Kleine Kuppeln, von einer großen überragt, bilden den krönenden Abschluß.

Weniger durch Massen als durch das Streben nach schlankeren Formen sucht der Tempelbau in Nepal zu wirken. Weil sich in diesen kleineren Ländern keine strengselbstständige Cultur entwickelt hat, so kann auch von einem originellen Geist der Künste keine Rede sein; Einzelnheiten verändern sich, die Hauptformen sind jene der indischen Bauten.

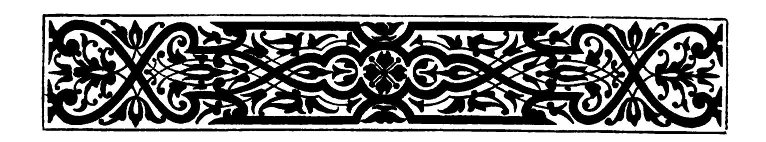
Nach dem Osten Asiens erstrecken sich die Wirkungen des indischen Stils bis nach China und von da nach Japan. Das „Reich der Mitte" hatte schon seine bestimmte Cultur, ehe sich der Buddhaismus in ihm auszubreiten begann, was im ersten Jahrhundert n. Chr. stattfand. Die ältesten Bauten China's haben durchaus praktische Zwecke, es sind Brücken, Kanäle und jene berühmte Mauer, welche das Reich in einer Länge von 400 Meilen gegen den Norden zu schützen hatte. Der nüchtern verständige Sinn des Volkes arbeitete die indische Dagopform in seinen Tempelbauten sehr um; die symbolische Phantastik der indischen Vorbilder wurde in spielender Weise umgearbeitet; an die Stelle der Regellosigkeit trat das Bestreben nach Symmetrie. Aber eine oft kindische Freude an glänzend lackirten Säulen und Sparren, an bunten Farben und an Materialien, welche wie Platten aus Porcellan die monumentale Wirkung vernichten, raubt der chinesischen Architektur alle Würde; die Tempel und Häuser erscheinen wie großes Spielzeug. Die Japaner übernahmen von den Chinesen den Holzbau und die Vorliebe für den kindlich phantastischen Außenschmuck.

Nur auf einem Gebiete bricht bei diesen Völkern des östlichen Asiens eine beschränkte Originalität hervor, in der Dekoration der Kleinkunst, in den Formen der Broncegeräthe. In den letzteren zeichnen sich besonders die Japaner aus. In

der Behandlung von Thier- und Pflanzenformen zeigt sich oft ein höchst anmuthendes Naturgefühl, aber daneben auch wieder der Mangel klaren Kunstgeschmacks in der Verwendung häßlicher, verzerrter Formen.

Was ich schon mehrmals im Verlaufe meiner Darstellung betont habe, den Mangel an selbstständigen Künstlernaturen, das ist ein gemeinsames Zeichen der ganzen orientalischen Kunst. Der Einzelne liegt im Banne der Allgemeinheit — sein Denken und Fühlen darf sich über die herrschenden Anschauungen nicht erheben, es darf ihnen nicht entgegentreten. Eine wirklich freie Kunst, welche den Weg zum Ideal sich eröffnen will, ist nur möglich, wo die Phantasie des einzelnen Künstlers frei ist; das kann aber nur dort sein, wo die Völker selbst es sind. Das war im Orient nicht der Fall.





Fünftes Kapitel.

Die griechische Kunst.

Architektur.

Mit den Griechen trat ein Volk in die Geschichte ein, welches bestimmt war, das Menschenthum im antiken Sinne in der höchsten Vollendung hinzustellen, den Geist des Individuums von der Tyrannis der Volksanschauungen zu befreien und die volle, ungehemmte Entwicklung des Einzelnen als das Ziel aller Bildung hinzustellen. Die Völker des Orients wie die Aegypter fesseln nur als Völker in ihrer Gesammtheit den Blick des Forschers; über ihnen schwebte ein Geist der Unfreiheit, welcher ihr politisches Leben wie ihre Literatur und Kunst beherrscht, und der Einzelne beugte sich vor den starren Normen des Lebens wie vor einem unüberwindlichen Fatum — der Volkswille ertödtete den Einzelwillen und erstickte zuletzt die Sehnsucht nach Freiheit. So kommt es auch, daß von den Millionen, deren Dasein sich im Orient anhob und vollzog, nur wenige Namen auf uns gekommen sind, weil eben der Einzelne erst dann Bedeutung besaß, wenn er Herrscher war. Griechenlands unendliche Bedeutung für die

Geschichte besteht darin, daß es auf dem Höhepunkte seiner Entwicklung das harmonische Gleichgewicht zwischen Geistigem und Sinnlichem für alle Zeiten vorbildlich vollendet hat. So wurden die Griechen zu einem auserwählten Volke, wenn auch in anderem Sinne als die Hebräer; so wurde, was sie in wenigen Jahrhunderten errungen und gestaltet, gedichtet und gebildet hatten, zu einer Quelle, zu welcher seit Jahrtausenden die schönheitdurstigen Geister aller Völker des Westens hinwandern, um aus ihren reinen Wellen neue Kraft zu schöpfen; so kam es, daß zweimal im Laufe der Geschichte die Ideale der griechischen Welt das Geistesleben Europa's befruchteten; so kam es, daß aus den Worten der größten hellenischen Dichter das Ewige noch heute zu uns spricht und auf den Gestalten der griechischen Kunst die Weihe unsterblicher Schönheit ruht.

Die Urahnen der Griechen waren Brüder der Perser und Inder und brachten, als sie von Asien herüber theils über die Meerenge des Bosporus theils von Kleinasien aus die Inseln und das Festland bevölkerten, orientalische Cultur mit sich. Neue Bedingungen waren es, unter welche sie die Natur der neuen Heimath stellte. Kein Land Europa's zeigt diese Fülle von verschiedener Gliederung, von verschiedenen Klimaten, diesen Reichthum an Wechsel des Terrains und der Vegetation. Im Norden weite Ebenen, mächtige Höhenzüge, welche sich nach dem Süden hin fortsetzen und verzweigen und ihre Ausläufer bis nach den Meeren ausstrecken; neben Thälern, welche den ernsten Stempel der Alpenländer an sich tragen, andere, in welchen der volle Zauber der südlichen Natur herrscht, über sich einen Himmel, dessen wechselnder Farbenglanz das Auge und die Seele zugleich fesselt und entzückt. Aber nirgendwo die zerfließende Phantastik Indiens, die versengende Gluth der Tropen, die überquellende Fruchtbarkeit, welche die Menschenkraft lähmt. In einzelnen Theilen

Griechenlands forderte der Boden volle Energie, um dienstbar zu werden, aber auch in den fruchtbaren die Mithülfe der Bewohner. So erhielt die Natur die Thatkraft des Volkes wach und stählte sie; die für sich abgeschlossenen und von einander verschiedenen Theile des Landes ließen eigenartige Stämme selbstständig sich entwickeln, weckten in ihnen das Gefühl der Unabhängigkeit, welches eine patriarchalische, aber keine tyrannische Herrschaft ertragen konnte. Daß aber die Stämme nicht ganz auseinanderfielen, dafür sorgten die gemeinsamen religiösen Anschauungen und die Sprache. So sehen wir auf dem Boden Griechenlands alle Bedingungen gegeben, unter welchen sich die Mannigfaltigkeit innerhalb der Einheit entwickeln konnte.

Keine Eigenschaft hat dem Griechenvolke so sehr den unterscheidenden Stempel aufgedrückt, als die künstlerische Begabung; das ästhetische Feingefühl, welches in allem, was die Hellenen geschaffen haben, sich bekundet: von dem einfachsten Sinngedicht und dem kurzen Liebeslied bis zu den Dramen des Aeschylus und Sophokles, von Homers „Iliade" bis zu den Dialogen Platons; von dem Frauenschmuck bis zu den vollendetsten Schöpfungen der Plastik und Architektur.

Wie verschieden aber auch die Mittel sein mochten, mit welchen dieses Volk seine Gedankenwelt verkörperte, überall zeigt sich das Streben nach plastischer Klarheit, nach einem edlen Gleichmaß von Inhalt und Form. Dieser Zug tritt uns schon in dem ältesten Denkmal hellenischer Poesie entgegen, in der „Iliade", welche in einer Zeit entstanden ist, wo in den bildenden Künsten asiatische Einflüsse sicherlich noch bestimmend waren. Ich habe einmal schon darauf hingedeutet, daß die menschliche Phantasie zuerst jenes Mittel zur Gestaltung der inneren Gebilde verwendet, welches sie zuerst zu beherrschen weiß: die Sprache. Deshalb zeigt sich uns der „hellenische" Charakter früher in der Poesie, als in

den bildenden Künsten. Der Charakter der „Iliade" ist hauptsächlich ein plastischer, jede innere Empfindung wird bildlich gegeben, alles Allgemeine in ein festes, greifbares Bild gebracht. Die Pest sendet Phöbus — sein Pfeil tödtet die Opfer. Als Agamemnon und Achilleus wegen der Tochter des Priesters Chryses mit einander in Streit gerathen und der „muthige Renner" von unbändigem Zorne ergriffen das schneidige Schwert schon hervorzieht, da:

naht' ihm vom Himmel
Pallas Athene — — — —
— — — und faßte das bräunliche Haar des Peliden.
(I. Ges. Vers 197.)

In dieser Weise wird der innere Vorgang der Selbstbeherrschung durch die Phantasie zu einem äußerlichen gestaltet, der uns in vollkommener Plastik vor die Seele tritt.

Diese Bildlichkeit beherrscht die Sprache Homers bis auf die schmückenden Beiworte. Here ist „lilienarmig", Eos „rosenfingrig", Ares „männermordend": mit jedem der Worte verbindet sich ein Bild, welches plastische Formen vor unsre innere Anschauung führt. Wenn wir die Entwicklung der griechischen Poesie bis zu ihrer höchsten Blüthe hin betrachten, zeigt sich uns dieselbe Erscheinung und das stete Bestreben, die Welt in voller Körperlichkeit zu erfassen und das innere Leben durch seine äußeren Zeichen zu malen. Jahrhunderte nach Homer singt Sappho ihre glühenden Lieder; in einem heißt es bei dem Anblick des geliebten Wesens:

„Ach, der wortlos Starrenden rinnt urplötzlich
Durch die Glieder fliegende Gluth; verworren
Flirrt es mir vor den Augen, und dumpfbetäubend
Klingt es ins Ohr mir."

So zeigt sich uns bereits in der Poesie der Charakter der hellenischen Einbildungskraft. Sie ist frei und groß, aber beugt sich freiwillig der Besonnenheit, vergißt mitten im

Sturme der Leidenschaft nicht das edle Maß, strebt stets danach, die ganze innere Welt der Gefühle im bildlichen Ausdruck der Sprache nachklingen zu lassen, ohne durch das Gefühl die Schönheit der Form zu zersprengen. Die bildende Kunst von Hellas ist in ihrer Blüthezeit von denselben Gesetzen beherrscht.

Die älteste Periode ist arm an Denkmälern. Was uns Homer von köstlichen Stoffen und kunstreichen Metallarbeiten erzählt, verräth den orientalischen Einfluß, was uns wirklich erhalten ist, zeigt meist nur die Herrschaft des Bedürfnisses. Es sind jene Ueberreste von Steinmauerwerk aus rohbehauenen Felsstücken, welche sich zu Argos, Mykenä u. s. w. finden. Das berühmteste Denkmal jener Zeit ist das Thor der Hochburg (Akropolis) von Mykenä. Ueber dem Eingang ist eine Kalksteinplatte eingesetzt, auf welcher rechts und links von einer Säule in kräftigstem Relief zwei Löwengestalten vortreten, welche, auf den Hinterbeinen stehend, sich mit den Vorderpranken auf den Untersatz der Säule stützen. Die Köpfe sind sehr beschädigt, die Behandlung der Muskeln kräftig, aber roh und unverstanden. Ebenfalls in Mykenä befindet sich das sogenannte „Schatzhaus des Atreus". Hier treten vor allem auf den Dekorationen der Halbsäulen des Einganges zu dem unterirdischen Gemach orientalische Formen hervor. Welcher Zeit diese Bauten angehören, ist noch nicht bestimmt — jedenfalls aber reichen sie in das zweite Jahrtausend vor Christi zurück. Ungefähr am Beginn des zehnten Jahrhunderts hat jene Bewegung stattgefunden, welche unter dem Namen der „dorischen Wanderung" bekannt ist. Vom Norden her brachen die Dorier ein, drangen langsam über die Landenge von Korinth und unterwarfen sich die heutige Halbinsel Morea, den Peloponnes. Von jener Zeit an traten zwei Stämme als die begabtesten und herrschenden hervor und bestimmten den Lauf der hellenischen Geschichte und Cultur:

die kriegerischen Dorier, mit dem vorwiegend aristokratischen Staatensystem, und die phantasiereichen, geistig beweglichen Jonier, als deren Haupt bald das demokratische Athen die Führung übernahm. Der innerliche Gegensatz der beiden Stämme, welcher oft feindlich sich zuspitzte, wurde zu der bewegenden Triebkraft der Weiterentwicklung.

Ehe ich die griechische Baukunst in ihren bedeutendsten Werken kennzeichne, muß ich in kurzen Zügen die herrschenden Stilarten vorführen. Das Wachsthum und die Blüthe schließt sich eng an die Religion, an den Tempelbau an. Der allgemeine Grundriß der Gotteshäuser wird scharf bestimmt dadurch, daß sie nur für den Cultus, aber nicht zugleich als Wohnungen für ein vielgegliedertes Priesterheer dienten, welches die Griechen überhaupt nicht kannten. Der Tempel war im strengsten Sinne als Wohnung des Gottes gedacht und beherbergte in einem Gemach (Cella) von verschiedener Ausdehnung das Bildniß. Vor der Cella war eine Eintrittshalle; hinter ihr zuweilen das Posticum, ein Hintergemach, welchem sich noch ein zweites kleineres anschließen konnte. Bei größeren Raumverhältnissen war im Innern des Tempels ein freier, unbedeckter Hof gebildet. Das eigentlich charakteristische Gepräge erhielten die Cultusbauten von Hellas durch die Art und Verwendung der Säulen. Dieselben umgaben entweder in einfacher oder doppelter Reihe den ganzen Bau oder hoben nur die Vorhalle hervor.

Drei Stilarten bestimmen die reiche Entwicklung der Architektur und der Säulen, der dorische, jonische und zuletzt der korinthische Stil. „Stil“ entsteht dort, wo ein eigenartig entwickelter Volksgeist allen Werken, welche er hervorbringt, sein Gepräge aufdrückt. Je klarer und thatkräftiger er selbst ist, um desto klarer wird auch der Grundzug sein, welcher alle seine Schöpfungen durchzieht, gleichgiltig, ob dieselben Worte oder Steine zum Mittel haben. Bei den Griechen

tritt das Stilgefühl bereits in der Bildung der Sprache und der Mythe hervor. Wie jene die Worte zum sinnlichen Zeichen der inneren Anschauung ausprägt und dieselben so zusammenfügt, daß sich eine plastische Anschauung ergiebt, so ist auch die Göttersage sehr frühe plastisch geworden, nachdem verschiedene unklare, formlose Anschauungen, welche noch dem Orient entstammten, ausgemerzt worden waren. Die Freude an der schönen Sinnlichkeit, an der formenreichen Welt tritt uns auch im Olymp der Griechen entgegen. Die Lust am Sein bestimmt die Gestalten der Götter und läßt sie als idealisirte Menschen erscheinen, trotzdem sie die Natur beherrschen; alles, was der Griechen Seele in der Wirklichkeit entzückte, das genossen ihre Götter in vollen Zügen. Nichts bekundet so sehr die Freude des Griechenthums an dem schönen Glanze der Welt und an den bestimmten Formen des Daseins, als die eine Anschauung, daß sein Jenseits lichtlos und schattenhaft war und den Abgeschiedenen keine Freuden mehr bot. Dieses volle Beruhen in der Welt, diese volle Freude an der irdischen Formenwelt spricht sich in der ganzen bildenden Kunst von Hellas aus und ist ihr Stil. Wohl strebt die Architektur empor, aber dieses Streben ist begrenzt, die aufragenden Säulen tragen Lasten, welche ihrer Stärke gemäß sind; überall ist ein ruhiges Gleichgewicht, das beruhigend auf die Phantasie wirkt. Das Auge folgt von dem klargegliederten Treppenbau, auf welchem sich die Tempel erheben, dem kräftigen und doch leichten Aufschwung der Säulen bis zu den Kapitälen, auf welchen der gegliederte Architrav liegt, und schweift von da bis zu dem ziemlich flachen Dache; überall spricht sich das klare Genügen und Beharren an der Welt aus, kein spitzer Thurmbau unterbricht das edle Gleichmaß und führt die Phantasie in das gestaltlose verschwimmende Blau des Himmels.

Der dorische Stil eröffnet die Bahn der Kunstblüthe.

In ihm herrscht am meisten die architektonische Strenge des Aufbaus. Die einzelne Säule hat keinen Fuß, sondern steht unmittelbar auf der obersten Stufe des Unterbaues. Der Schaft zeigt sechzehn oder zwanzig tiefe Kanelluren, schwillt gegen die Mitte etwas an, als ob ihn die Last des Architravs ein wenig drückte, deutet aber durch die Verjüngung nach oben die Ueberwindung der Last an. Ein oder mehrere Einschnitte bezeichnen den Hals der Säule. Wo sich diese an das Kapitäl schließt, vermitteln einige Ringe den Uebergang zu dem unteren Theile desselben, dem Echinus, auf welchem eine quadratische Platte liegt. Auf diesen Platten ruht der steinerne Architrav, welcher die Säulen verbindet und selbst wieder als Stütze für die Deckbalken dient, welche genau über den Säulen liegen, so daß dieselben klar als Träger des Ganzen erscheinen. In der Art der Deckenbildung klingt die orientalische Holzconstruction nach, welche wir in der Kunst Assyriens und Persiens wie bei den Phöniziern getroffen haben.

Die kleinen Flächen der Deckbalken sind durch drei Schlitzen, die sogenannten „Trigliphen“ gekennzeichnet; zwischen ihnen waren ursprünglich lichtgebende Oeffnungen gelassen, welche man später durch Platten, die „Metopen“ schloß. Diese und die Trigliphen bilden den Fries. Ueber demselben springt das Gesimse vor und auf diesem ruht das sanft aufsteigende Dach und bildet an den beiden Schmalseiten die Giebelfelder, aus Steinplatten hergestellt und mit Statuen geschmückt. — Vollendet wurde der Eindruck durch die Bemalung einzelner Theile, besonders des Frieses und des Innenraums.

Ist der strenge Zusammenhang der einzelnen Glieder das Merkmal des dorischen Stils, so kennzeichnet die freiere Ausbildung desselben den jonischen Stil; ist jener streng und ernst, so dieser weicher und belebter. Schon in der Säule

zeigt sich der Unterschied deutlich; sie ist nicht nur schlanker gebildet, sondern auch durch eine Platte und einen gegliederten Fuß von der Basis geschieden und dadurch selbstständiger entwickelt. Die Kanelluren, vierundzwanzig an der Zahl, sind nicht längs der ganzen Säule geführt und lassen Anfang und Ende derselben frei. Noch energischer tritt der Unterschied der Stilgattung bei der Bildung des Kapitäls hervor. Die Deckplatte der dorischen Säule gestaltet sich hier zu lebendig entwickeltem, ästhetisch wirksamem Schmuck, dessen Hauptkennzeichen die kräftig vortretende Schnecke, die Volute, bildet.

Die reichere Gliederung wiederholt sich im Architrav und im Fries; der letztere ist nicht mehr aus Trigliphen und Metopen zusammengesetzt, sondern bildet ein Ganzes als Zophoros — Bildträger —, welches mit Reliefcompositionen geschmückt ist.

Der korinthische Stil hat im Allgemeinen keine selbstständige Bedeutung, da er sich in den Hauptzügen dem jonischen anschließt. Eine originelle Behandlung erfährt nur das Kapitäl; um den Kern desselben sind Blätter gelegt, welche ihre Spitzen leise nach außen hinstrecken. Meistens sind es Blätter des Akanthus (Bärenklau), weshalb das Kapitäl auch nach ihnen benannt wird.

Die erste Periode der griechischen Baukunst von jener Zeit an, wo die noch nicht ganz gelichtete Geschichte der ältesten Staatenbildungen endet, zeigt uns die Oberherrschaft des dorischen Stils. Die Hauptreste desselben gehören aber nicht einmal dem griechischen Mutterlande, sondern Sicilien und Unteritalien an: zahlreiche Tempelruinen zu Selinunt, Segesta, Agrigent. Der gewaltigste dieser Bauten ist der Zeustempel des letztgenannten Ortes, einer der schönsten der Poseidontempel zu Pästum im unteren Italien.

Die Blüthezeit der hellenischen Kunst wie des gesammten griechischen Geisteslebens fällt in die Zeit nach den Perser-

kriegen, durch welche Athen den Gipfel seines Ruhmes gewann. Die ganze Volkskraft war nöthig, um die Völkerwanderung, welche sich unter Xerxes, dem Perserkönige, von Asien her nach Griechenland ergoß, aufzuhalten. Die Fehden zwischen Sparta und Athen hörten auf, als der gesammten griechischen Freiheit der Untergang drohte. In dem Engpaß der Thermopylen fiel Leonidas und seine Schaar — wo nach errungenem Sieg ein Denkstein die That des Helden kündigte. Bei Salamis ward die Seemacht der Feinde vernichtet. Unter den Kämpfern befand sich auch der Tragiker Aeschylus, welcher bald darauf jene Zeit der Erhebung schilderte:

„Erhaben klang
Der Schlachtgesang der Griechen, keine Scheu des Feindes
Verrathend, sondern Männermuth zu heißem Streit:
Auf, Hellas Söhne, schlagt den Feind!
Befreit, befreit das Vaterland mit Weib und Kind,
Befreit der heimischen Götter Sitz, befreit zugleich
Der Ahnen Gräber! Alles hängt an diesem Kampf!"

Der Sieg der Hellenen über die Perser war ein Triumph der Freiheit über die Sklaverei, der Gesittung über die Barbarei. Die opferfreudige Begeisterung, welche die Griechen bei Marathon, Salamis und bei den Thermopylen beseelt hatte, war nicht so schnell verflogen, sondern wirkte als treibendes Element nach andern Zielen weiter. Das Selbstgefühl des Einzelnen war erhoben, denn das Volk hatte jene großen Schlachten gewagt und sie im Bewußtsein geschlagen, daß von dem Siege das Glück der Heimath, das Heil und die Freiheit des Einzelnen abhänge. Jetzt fühlte sich Jeder, welcher an den Kämpfen theilgenommen hatte, als Befreier von Hellas. Dieses Geschlecht war nicht zur Unterwürfigkeit geboren, aber es fügte sich doch, wo ihm ein genialer Führer entgegentrat, wie den Athenern in Kimon und Perikles. Mit ihnen entwickelte sich ein Zeitalter, das trotz mancher Irrthümer durch

seinen geistigen Schwung für jedes empfängliche Gemüth in entzückender Sonnenhelle strahlt. Auf allen Gebieten brach die schaffende Kraft hervor; alles Vergangene war wie eine Vorbereitung, wie eine Ahnung dieser herrlichen Tage, welche uns jetzt wie ein Jugendtraum der Menschheit erscheinen, den Götter verkörpert haben. Da war keine tiefe Kluft, welche Bildung und Volk trennte; mitten in den Reihen Aller, Bürger unter Bürgern, standen jene Dichter, Philosophen, Redner, Geschichtschreiber und Staatsmänner; der niedrigste Mann horchte den Dramen des alten Aeschylus und des jugendlichen Sophokles und sah die Gestalten der vertrauten Volks- und Heldensage durch Dichterkraft verkörpert; die Kunstwerke waren kein Luxus des Reichen, sondern das Besitzthum des ganzen Volkes, ihm offen zugänglich auf den Straßen und in den Tempeln. Wenn auch die große Zeit den Pöbel — und den gab es auch in Athen — weniger erhoben als übermüthig gemacht hatte, für die Geschichte der Menschheit sind diese Tausende nicht gewesen, aber jene großen Dichter, Denker und Künstler hat sie mit unvertilgbaren Zügen in das „goldene Buch" des Geistesadels eingetragen.

Der Theseustempel in Athen leitet die Reihe jener Bauten der Glanzperiode hellenischer Architektur ein. Die Größe ist im Verhältniß zu den Tempeln auf Sicilien bescheiden, die ganze Wirkung beruht in dem edlen Einklang der Verhältnisse und der Schönheit des plastischen Schmucks.

Im Jahr 438, unter Perikles, wurde durch Iktinos und Kallikrates der Neubau des Parthenon, des Tempels der Athene vollendet. Hier zeigt sich der ursprüngliche Ernst des dorischen Stils durch die jonische Feinheit gemildert. Der Bilderschmuck stand an Bedeutung nicht nach, denn er stammte von Phidias und seinen Schülern.

Bald nach Vollendung des Parthenon wurden durch Mnesiklos die „Propyläen" erbaut, das Prachtthor, welches

zur Akropolis führte. Ueber einen Treppenbau stieg man zu ihnen empor. Die Vorderfaçade mit sechs dorischen Säulen, dem Architrav und dem Giebelfeld trug ganz das Gepräge einer Tempelfront. Hatte man die zwei mittleren Säulen durchschritten, so betrat man einen Raum, welcher durch sechs jonische Säulen, paarweise gestellt, in drei Schiffe getheilt wurde. Die Decke war in der reichsten Weise in Farben und Gold geschmückt und in viereckige, vertiefte Felder (Kassetten) getheilt.

Die anmuthige Beweglichkeit des jonisch-attischen Stils zeigte in höchster Vollendung das „Erechtheum", jener Tempel, welcher dem Erechtheus, dem athenischen Gotte des befruchtenden Wassers, und der Athene zugleich geweiht war, so aber, daß sie beide, wie die Thaugöttin Pandrosos, ihren eigenen Cultusraum besaßen. Im Osten führte eine durch sechs jonische Säulen gebildete Vorhalle in das Innere; an der Nordseite gelangte man in einen ähnlichen Vorbau, welcher zum Heiligthum der Pallas führte. Die wunderbare Schönheit und Freiheit des Stils zeigt sich in der kleinsten, dritten Halle, dem Pandrosion. An die Stelle der rein architektonischen Säule treten hier als Trägerinnen des zierlichen Deckenbaues die Gestalten von sechs atheniensischen Jungfrauen, welche als „Karyatiden" die aufgelegte Last frei und kräftig tragen. Alle diese und einige kleinere Gebäude bildeten zusammen die Hochstadt von Athen, überragt von dem riesigen erzenen Standbild der Schutzgöttin.

In dieselbe Periode der höchsten Blüthe fallen noch verschiedene Bauten außerhalb Athens, der Tempel der Demeter in Eleusis und der des Zeus zu Olympia.

Schon in der Zeit, als Athen durch Perikles auf den Gipfel seiner Macht gekommen war, begannen sich langsam die feindlichen Mächte zu entwickeln, welche zuletzt zum Untergange der griechischen Freiheit führen sollten. Das Geschlecht

der Kämpfer von Marathon und Salamis war ausgestorben; die Fülle der Macht führte zum Luxus und zur Jagd nach dem Sinnengenuß. Blutige Fehden zwischen den griechischen Stämmen lockerten den Zusammenhalt und überlieferten zuletzt ganz Hellas der macedonischen Herrschaft. Mit dem Ersterben des stolzen Freiheitsgefühls begann auch allmählich der hohe Ernst aus der Kunst zu schwinden; das edle Gleichgewicht von geistigem Gehalt und schöner Form ward gestört und an seine Stelle trat das Streben nach dem Gefälligen, dem sinnlich Reizenden. Nicht mehr waren es die Götter, welchen man die glänzendsten Wohnstätten baute, sondern das Vergnügen und die Prunksucht der Privaten. So konnte der Redner Demosthenes, des macedonischen Philipp unversöhnlicher Feind, von der alten Zeit mit Recht sagen: „Damals war alles, was dem Staat angehörte, reich und glänzend, unter den Bürgern aber zeichnete sich äußerlich keiner vor den andern aus. Noch jetzt kann jeder von Euch sehen, daß die Wohnungen eines Themistokles, eines Miltiades und aller andern großen Männer der Vorzeit nicht schöner und ansehnlicher waren als die ihrer Mitbürger. — — — Jetzt aber giebt es Staatsmänner, deren Privatwohnungen viele öffentliche Gebäude an Pracht überbieten — — — — was dagegen jetzt vom Staate gebaut wird, ist so kleinlich und ärmlich, daß man sich schämen muß, davon zu reden."

Hatte in der Zeit der politischen Blüthe das Wohl und der Glanz des Staates das Ziel der meisten Strebungen gebildet, so war jetzt die Selbstsucht der Parteien das herrschende Element, so stand jetzt dem Einzelnen sein Wohl über jenem des Ganzen. Dieses Hervortreten der Subjektivität zeichnet sich auch ab in einer Reihe von Architekturwerken, wie in den „Choragischen Monumenten". Reiche Private errichteten kostbare Unterbauten für die Dreifüße, welche sie als Sieger bei den musischen Wettkämpfen errungen hatten. Während sich

Einzelne mit Säulen begnügten, auf deren Kapitäl der Dreifuß gestellt wurde, legten andere, wie Lysikrates, tempelartige Denkmäler an, welche nach oben durch den Siegespreis ihren Abschluß fanden. — Die Tempelanlagen dieser Periode zeigen nicht so sehr das Bestreben nach anmuthiger Würde und ernster gemessener Schönheit wie die Neigung zu glänzender Dekoration; deshalb tritt der korinthische Stil als der herrschende hervor, der dorische verliert seine alte Kraft fast gänzlich. Aber die formenbildende Phantasie der Hellenen bleibt auch in der Zeit des Niedergangs lebendig und zeigt sich besonders in der Ausbildung der Kapitäle von Säulen und Pfeilern und in der Benützung von Blumen und Rankengewinden als Schmuck der Friese. Die reichsten Denkmalreste dieser Kunst finden sich auf dem Boden Kleinasiens, wo der jonische und korinthische Stil sich zu schönen Wirkungen vereinten, wie in dem Apollotempel zu Milet, oder der jonische allein die Hauptanlagen bestimmte, wie bei einem Tempel des Bacchus zu Teos, und in dem der Artemis zu Magnesia.

Wie sehr sich der Geist des Volkes schon in den Bauten ausspricht, allgemeiner verständlich tritt er uns in den plastischen Werken entgegen.





Sechstes Kapitel.

Die griechische Kunst.

Plastik und Malerei.

Die Plastik Aegyptens und des Orients hat ein gemeinsames Merkmal in allen größeren Werken: sie deutet auf einen Inhalt hin, welcher nicht in der Form selbst ausgesprochen ist, sondern durch die Phantasie des Beschauers als Symbol erkannt werden muß, wie die Thierköpfe der Götter des Nillandes, die gehäuften Glieder in Indien, die geflügelten Gestalten Asiens. Dieser ganzen Kunst ist eben noch nicht die Erkenntniß aufgegangen, daß die Menschengestalt die höchsten Ideen aussprechen kann, welche der Menschengeist zu erdenken im Stande ist. Diese Erkenntniß vermochte nur dort aufzugehen, wo der Einzelne selbst die Möglichkeit gewann, sich frei zu entwickeln. Das war erst in Griechenland der Fall. Auf den plastischen Sinn der Hellenen, auf seine Freude an der sinnlichen Formenwelt ist hingewiesen worden. Dazu trat noch ein wichtiges Moment in der Pflege des Körpers, den die Griechen als den Träger der Innenwelt erkannten und achteten. Wie der Geist Bildung, so sollte

jener Kraft und Geschmeidigkeit erlangen, damit beide gesund bleiben konnten. Aus diesen Anschauungen entwickelte sich die ästhetische Freude an schönen, gehaltenen Bewegungen, an dem Gleichmaß der äußeren Erscheinung; aus ihnen ging die Ansicht hervor, daß Schönheit und Güte, körperliches und geistiges Wesen in vollem Einklang sich vereinigen müßten, um das Ideal des Hellenenthums, die „Kalokagathia“ [1]) zu erreichen. So wird es begreiflich, daß die griechische Phantasie ihre Götter, welche große, sittliche Gedanken verkörperten, in vollendeter Schönheit des Körpers bildete und in ihnen jenes Gleichgewicht der inneren und äußeren Bedeutung zum Ausdruck brachte, welches den Edelsten und Besten des Volkes als das Endziel echtmenschlicher Bildung erschien. Wenn auch die Gottheit selbst als ein Ewiges unabänderlich gleich geblieben ist von der Zeit an, wo im Aether der Stoff zu kreisen begann und Sonnen sich entzündeten bis zur Entstehung des Menschengeschlechtes — die Auffassung derselben in der Geschichte hat oft gewechselt. Je höher aber ein Volk, je größer der Einzelne stand und steht, desto edler ist sein Gott, und der Gott des Besten und Edelsten ist auch der beste und edelste. So spiegelt sich jedes Volk in seinem Himmel, so der Hellene in den Gestalten seines Olymps.

Weil aber die Götter allgemein giltige Ideen vorgestalteten, so mußten sie auch ein allgemein giltiges Gepräge erhalten; wie die Anschauungen von den Göttern sich erst im Laufe der Zeit entwickelten, so mußte auch die ihnen von der Kunst gegebene Gestalt diesen Gang der Entwicklung durchmachen, bis das erstrebte Ideal erreicht war, welches von der Folgezeit trotz einzelner Wandelungen festgehalten wurde.

In der Poesie waren die hauptsächlichsten Gestalten des Olymp bereits gefunden und ebenso weit entfernt von jenen

---

[1]) Von kalos „schön“ und agathos „gut“.

fratzenhaften Gebilden der Inder, wie von der Härte und dem Schönheithaß der Hebräer. Als Gottmenschen wandelten sie unter den Helden der homerischen Gesänge, gewaltig zwar, wie Zeus, der die ehernen Vesten des Himmels erbeben macht, wenn er das lockenumwallte Haupt neigt, aber doch wieder recht menschlich gedacht, denn sie fühlten Zorn, Haß, ja selbst Körperschmerz. Von diesen Anschauungen vollzog die griechische Phantasie die Weiterentwicklung ihrer Götter und gestaltete dieselben immer mehr zu Trägern sittlicher Ideen, ohne jemals den Zug der Menschenähnlichkeit ganz aufzugeben. Während aber die Poesie, die Kunst des leichter handlichen Wortes, ziemlich früh zu einer bestimmteren Gestaltung der Götterwelt gekommen war, mußte die Plastik noch lange ringen, um das widerspenstige Material des Steins zu überwinden, wir sehen sie sogar in der ältesten Periode, von orientalischen Einflüssen beherrscht, eine hundertbrüstige Artemis und einen vierarmigen Apoll schaffen. Aber diese Formlosigkeit widersprach zu sehr dem Volksgeiste, um nicht bald weichen zu müssen.

Sobald die Bildhauerei sich von den Ketten östlicher Einflüsse frei gemacht hatte — wir besitzen sehr wenige Reste jener Periode — zeigte sie bereits jenes Streben, die Formen der schönen Natur festzuhalten. Aber, und das ist sehr bezeichnend für sie, sie lernte die Körper beherrschen, ehe sie noch im Stande war, das Antlitz, als den Träger des Geistes, zu beleben. Im „Apoll von Tenea“ [1]) sehen wir den schlanken, etwas herb entwickelten Körper mit nicht unbedeutendem Verständniß behandelt; die Verhältnisse sind nicht unedel, wenn auch die Stellung noch etwas steif ist. Der Kopf dagegen ist vollständig leblos und blickt mit starrem Ausdruck in das Leere, die Haare sind in parallele Locken gelegt. Einen ähnlichen Charakter tragen verschiedene Werke, die alle dem

---

[1]) Glyptothek, München.

sechsten und fünften Jahrhundert angehören. Als die bedeutendste Schöpfung jener Periode sind die Statuen zu nennen, welche die Giebel des Tempels von Aegina schmückten und dem Anfang des fünften Jahrhunderts angehören [1]). Hier ist die griechische Plastik bereits zu einer bewunderungswürdigen Kenntniß des Menschenkörpers gelangt; jeder Muskel der kraftvollen Leiber ist der Stellung gemäß voll von individuellen Lebens, dabei die technische Behandlung frei, energisch und sicher. Aber das Leben reicht nur bis zu den Köpfen — wenn unser Auge entzückt der Bewegung eines vorstürzenden Kriegers folgt, welcher einen Gefallenen vertheidigt, und dann sich auf das Antlitz wendet, wird uns ein Gegensatz kund, welcher kaum stärker gedacht werden kann. Bestimmt sind die allgemeinen Formen des Kopfes gebildet, die Stirne ziemlich nieder, die Nase gerade, die Lippen voll, das Kinn fein geschwungen, aber alles vollkommen leer; nur ein halb blödes Lächeln irrt um den Mund.

Doch schon in nächster Zeit begegnen wir einem Meister, Myron, welcher die Charakteristik auch auf das Haupt ausdehnt. Es haben sich Copien von mehreren seiner Werke erhalten, deren bekanntestes „der Diskuswerfer" [2]) ist. Die Bewegung des jugendlich männlichen Körpers ist von packender Lebenswahrheit, aber auch im Kopfe zeigt sich der Nachklang der Aufmerksamkeit, mit welcher der Kämpfer den Wurf der Scheibe berechnet.

Wir sehen bereits vor den Perserkriegen die hellenische Plastik im Vollbesitz der äußeren Mittel. Wie in der Architektur, so zeigte sich auch in ihr der Aufschwung des nationalen Geistes nach der Befreiung des Vaterlandes. Der Künstler, dem es bestimmt war, die reichsten Gedanken des hellenischen

---

[1]) Glyptothek, München.

[2]) Vatikan, Rom.

Geistes in der Zeit der Blüthe Athens zu verkörpern, ist Phidias, der Freund des Perikles. Wir wissen wenig über sein Leben, wir haben es auch nicht nöthig. Obwohl nur weniges von seinen eigenen Schöpfungen auf uns gekommen ist, beweist es uns, daß er eines jener Genie's war, deren Werke in höchster schöpferischer Begeisterung wie im Anschauen der Gottheit entstanden sind und deshalb keiner Erklärung bedürfen und dennoch wie alles Gewaltige in ihrem Werden ewige Räthsel bleiben. Sie sind und sie wirken, mehr bedarf es nicht. Seine größten Schöpfungen sind uns nur aus Beschreibungen bekannt, welche fast alle eine solche Begeisterung athmen, daß man jenes Geschlecht beneiden könnte, welchem es vergönnt war, diese Werke zu sehen. Am berühmtesten ist die Kolossalstatue des Zeus gewesen, welche Phidias für den Tempel von Olympia aus Gold und Elfenbein geschaffen hat. Der Gott saß auf einem mit Reliefs reichgeschmückten Throne, in der rechten Hand eine Siegesgöttin, in der linken ein Scepter. Der nackte Oberkörper schimmerte in mattem Elfenbein, die Schenkel und Beine deckte ein goldener Mantel mit Blumen und Figuren ausgelegt.

Wie gewaltig der Eindruck des Kunstwerkes gewesen sein muß, können wir aus den Berichten der Alten ermessen. Der Anblick des Zeus von Phidias wurde ein Zaubermittel gegen alle Schmerzen des Lebens genannt und unglücklich nannte man den, welcher den Gott nicht wenigstens einmal im Leben geschaut hatte. Wir besitzen noch eine freie Nachahmung dieses Werkes in dem „Zeuskopfe von Otrikoli" [1]). Unter einer mittelhohen Stirne, welche fest und energisch gebaut ist, und unter kühn vorspringenden Brauen blickt ein großes offenes Augenpaar dem Beschauer entgegen; die Nase mit dem breiten Rücken und den leise geschwellten Flügeln setzt sich in der

---

[1]) Vatikan, Rom.

Stirnlinie fort. Dichter lockiger Bart deckt Lippen und Kinn, läßt aber den vollen, leicht geöffneten Mund frei. Das Haupthaar bäumt sich zuerst in schwungvollen Linien auf und hängt bis zu den Schultern nieder. Höchste Einsicht spricht aus der ausgearbeiteten Stirn; ein mildes Wohlwollen aus den Lippen, die mächtige Willenskraft aus den dichten Brauen. Aber die geistigen Eigenschaften verbinden sich mit sinnlicher Kraft und männlicher Schönheit. Aus diesem Bilde können wir auf die Arbeit des Phidias schließen. Den Gott wollte er schaffen, dessen sonnenhaftes Auge über die weite meerumflossene Erde leuchtet, der mit einem Schütteln seiner Locken den Olymp erbeben macht, aber auch den „Vater der Menschen und Götter", die höchste und vollendetste Personifikation der ethischen Anschauungen seines Volkes. Dennoch hätte das Alles den Geist des Griechenthums nicht ganz ausgesprochen, hätte der Künstler nicht die blühende, sinnliche Vollkraft dazu gesellt und damit jenes Gleichgewicht zwischen Geist und Sinnlichkeit hergestellt. So ist sein Bild zum plastischen Symbol der Kalokagathia geworden; so vollendet sprach Phidias das Zeusideal der Hellenen aus, daß in allen ferneren Schöpfungen seine Anschauung nachklingt. Er bedurfte keine äußerlichen Allegorien, keine Thierköpfe, keine Flügel, keine Häufung von Glieder, um den Weltherrscher zu gestalten: er idealisirte das Reinmenschliche zum Spiegel des Göttlichen und zeigte so die künstlerische Idee als die belebende Seele der Form. Kein Theil des Hauptes widersprach der Anschauung vom Höchsten. Diese vollkommene Beseelung der Form bildet das Merkmal der griechischen Plastik auf dem Gipfel ihrer Entwicklung, *sie ist das bleibende Gesetz für die Kunst aller Zeiten geworden, das Ziel, nach welchem die echtesten ihrer Söhne immer und unablässig gestrebt haben und streben müssen.*

Sie drückt allen Schöpfungen, welche wir als von Phidias

mindestens entworfen ansehen müssen, ihren Stempel auf: den Giebelgruppen des Parthenon, dem Fries und den Metopen desselben. Da herrscht überall jene vollendete Freiheit der Bewegung, welche sich zu zügeln weiß, jene Leidenschaft ohne Unruhe, jene sinnlich-geistige Anmuth und Lebensfrische, die uns aus den Resten ahnen läßt, welche berauschende Harmonie einst im Ganzen gelegen haben muß. Wie der Körper überall unter den leichten Gewändern durchschimmert und die Falten dem Rhythmus der edelsten Menschengestalten sich anschmiegen, so leuchtet auch aus ihnen die innere Absicht der schaffenden Phantasie hervor. Kein Glied, welches nicht von Leben durchströmt, keine Bewegung, die nicht wahr wäre im Sinne der höchsten Kunst und der vollendetsten Schönheit.

Was aber besonders erwähnt werden muß, ist der reine edle Stil; nirgendwo ein Haschen nach Wirkungen, die nicht in der Idee des Ganzen liegen, nirgendwo das Bestreben, die trotz aller Bewegtheit ernste Würde zu Gunsten eines nur sinnliches Reizes, einer nur spielenden Anmuth zu opfern.

Am meisten im Sinne des Phidias wirkten Polyklet und Alkamenes. Beide haben dem Zeus ihres Meisters eine würdige Gattin gegeben — von der Juno des letzteren kann uns noch das wunderbare Haupt in der Villa Ludovisi in Rom einen Begriff geben. Das ist das Ideal der hoheitsvollen Frauenschönheit, welche nicht des breiten, mit Palmetten geschmückten Diadems bedurfte, um gebietend zu wirken. Hier sind die Flächen weich und doch machtvoll und kräftig; aller Reiz der Schönheit mit einer Majestät vereint, welche zum Entzücken die Ehrfurcht gesellt.

Polyklet war weniger der Gestalter der Götter als der Menschen; er neigte sich mehr der Darstellung schöner Körper in ihrer vollsten Entwicklung und jugendlichen Anmuth zu, obwohl auch er durch sein Goldelfenbeinbild der Hera (Juno) in Argos sich großen Ruhm erworben hat. Der „betende

Knabe" des Berliner Museums, der Jüngling, welcher sich eine Siegerbinde um die Stirne legt (Palazzo Farnese, Rom), zeigen noch jetzt in Nachbildungen ungefähr des Künstlers Eigenart.

Die Hoheit des Weibes spricht sich noch in einem späteren Werke aus, in der „Aphrodite von Melos" (Louvre in Paris). Die Göttin der Liebe ist hier zur Herrscherin der Herzen und der Geister geworden. In herber Schönheit steht die Gestalt da, das Auge von der kräftig vorragenden Stirne überschattet, die schönen Lippen streng und keusch geschlossen. Das ist die Göttin jener Liebe, die erkämpft, verdient sein will und jeden frevelnden Gedanken von sich weist.

Der trotz einzelner Verschiedenheiten einheitliche Geist der Blüthezeit vermochte nicht lange zu dauern, weil die staatlichen Verhältnisse den inneren Zusammenhalt des Volkes immer mehr lockerten und zuletzt zerstörten. So verderblich der peloponnesische Krieg für Griechenland war, so hat doch die leidenschaftliche Erregung der Zeit auf die Kunst bereichernd gewirkt, wenn sie ihr auch jene ernste Idealität der höchsten Blüthe raubte. Damals war das Volk Eins; die Begeisterung der Perserkriege hatte in Staat, Leben und Kunst einen einheitlichen Geist geschaffen. Jetzt traten die Parteileidenschaften immer mehr hervor und mit ihnen zugleich der Einzelne. Daneben begann das sittliche Leben immer mehr sich von der alten Strenge loszusagen. So zeigt sich auch in der Plastik einerseits die erregtere Zeit, welche die subjektiven Empfindungen vertieft und freier, beweglicher macht, andrerseits auch die Sinnlichkeit entfesselt. Hatte vorher nur der Staat die großen Künstler für seine monumentalen Bauten und Bildwerke beschäftigt, so trat jetzt der reiche Privatmann neben ihm als Besteller auf, was gleichfalls eine größere Beweglichkeit des Geschmacks bedingte. Daß diese Entwicklung sich nicht mit Einem vollzog, ist natürlich.

Jener Meister, welcher als Vermittler zwischen dem ernsten Stil des Phidias und der jüngeren Schule gelten kann, ist Kephisodot, von dessen Eirene mit dem kleinen Plutos auf dem Arm — der Friede als Pfleger des Reichthums — wir in München eine Nachbildung besitzen. In ihr herrscht noch die ruhige Schönheit, der hohe Stil.

Skopas leitet die Vertreter des leidenschaftlicheren Pathos ein, neben ihm Praxiteles. Der erstere hat verschiedene Götterbilder geschaffen, aber nicht mehr in der stolzen Ruhe des Phidias: sein Apoll schreitet, mit einem langen Gewande bekleidet, das erhobene Haupt mit dem Lorbeer gekrönt, vorwärts und schlägt dabei die Lyra. Ein begeisterter Schwung, eine innere, leidenschaftliche Erregung scheint den Gott zu beflügeln. Ein andres seiner Werke, von welchem wie von dem Apoll wir eine Nachahmung besitzen, zeigt eine vorwärts rasende Bacchantin in stürmischer Bewegung.

In Praxiteles (392? geb. in Athen) überwog der weichere jugendliche Liebreiz, welchen er allen seinen Werken aufprägte. Deshalb ward auch ein Bild der Aphrodite — von Knidos — sein berühmtestes. Die Gestalt war unbekleidet, die Linke griff, als entstiege die Göttin eben dem Bade, nach dem Gewande, die Rechte deckte den Schoß. Spätere Nachbildungen sind uns erhalten, aber entbehren jeder Hoheit. Vier andre Statuen der Aphrodite, verschiedene Bilder des Eros, unter ihnen der „von Thespiä“ mit einem zarten Körper und träumerisch gesenktem Haupte; ebenso ein Apoll, der, die jugendliche Gestalt an einen Baumstamm lehnend, einer Eidechse auflauert — sie zeigen alle denselben Geist weicher Anmuth, aber schon beginnt das Göttliche zu schwinden.

Eines der berühmtesten Werke der Zeit, dessen Urheber zweifelhaft ist (Skopas?), war die „Niobiden-Gruppe“, von welcher sich einzelne Theile in oft mittelmäßigen Nachbildungen erhalten haben. Niobe, Königin von Thebä, hatte sich über

Latona, die Mutter Apollo's und der Artemis, in frevelndem Stolz erhoben, weil sie vierzehn blühende Kinder besaß. Da straften der Gott und die Göttin die Ueberhebung und vernichteten das ganze Geschlecht. Diese Sage hatte den Stoff zu der berühmten Giebelgruppe gegeben; die Mutter bildete den Mittelpunkt der Composition. Noch in der Nachahmung wirkt die Schönheit der Niobe ergreifend. Sie blickt mit halbgewendetem Haupte nach oben, woher die Pfeile von den Bogen der göttlichen Geschwister vernichtend auf die Ihrigen niederschwirren. Eine heldische Ergebung spricht aus den edlen Zügen; ein unendlicher Schmerz, welcher nicht hervorbricht, weil der Stolz ihn bändigt.

Die Neigung zum Realismus, welcher die Schule von Argos der von Athen gegenüber vertreten hat, fand ihre Förderung durch Lysippos, einem der Lieblingskünstler Alexanders des Großen. Er wandte sich mit besonderem Eifer der naturwahren Ausführung der Einzelnheiten zu, was ihn auch besonders zur Pflege des Porträtbildnisses befähigte. Erhalten ist von ihm in einer fein ausgearbeiteten Copie ein jugendlicher Athlet, welcher sich eben den rechten Arm mit dem Schabholze vom Schmutz des Ringplatzes reinigt. (Vatikan.) Sein Beispiel hat die Schöpfung von Porträtstatuen beeinflußt, von welchen eine Anzahl in theilweise vortrefflichen Nachbildungen erhalten sind.

In der Zeit von Alexanders des Großen Tode bis zum gänzlichen Untergange der griechischen Freiheit sinkt die Kunst innerlich mit dem Geiste des Volkes, wenn sie auch äußerlich in der Darstellung von manchmal krankhaft gesteigerten Affekten großen Eindruck macht. Aber der Gegensatz gegen die Kunst der Blüthe ist ein sehr tiefer; jene stand in ernster Schönheit und Ruhe vor dem Beschauer, sie wollte ihm weder schmeicheln noch ihn leidenschaftlich erregen, sondern verlangte, daß er sich in ihre Harmonie versenke, um selbst durch sie

wieder harmonisch gestimmt zu werden. Diese dagegen schuf bereits für ein Geschlecht, das stärkere Reize verlangte, um erschüttert und entzückt zu werden.

Am klarsten wird sie uns verständlich, wenn wir ihre Hauptwerke betrachten, den „Laokoon", welcher von drei Künstlern herstammt, und den „farnesischen Stier". Die erste Gruppe (Vatikan) zeigt den Priester des Apollo und seine beiden Söhne im vergeblichen Kampfe mit zwei Schlangen. Alles, Bewegung der Körper und der gewählte Moment sind auf das Höchste gesteigert; umsonst ist jedes Ringen, wir fühlen den unabwendbaren Untergang voraus. Die Composition ist packend, die Behandlung des Marmors virtuos — aber dennoch: ergreifen kann das Werk nicht. In der Niobe erblicken wir ein tragisches Schicksal und einen uns tief rührenden Schmerz, welcher in der Seele liegt und uns in die Seele greift; während der stolze Geist Niobe's das harte, nicht ganz unverdiente Geschick mit Heldenmuth sich vollenden sieht, gesellt sich auch bei uns zum tiefen Mitleid die Bewunderung der sittlichen Kraft. Bei dem Laokoon ist es dagegen nur der Körperschmerz, welcher die ganze Composition bestimmt; er tritt bei dem Priester mit so überwältigender Heftigkeit auf, daß dieser den Kopf zurückwirft, mit der Rechten nach dem Hinterhaupte greift und den Mund öffnet. Wir sehen nirgends wo ein tieferes Motiv und selbst wenn unsere Phantasie im Stande ist, sich körperliches Leid fühlbar vorzustellen, so wird der Eindruck dennoch ein rein äußerlicher bleiben.

Dasselbe gilt von der Gruppe des farnesischen Stiers (Museum, Neapel). Der Stoff ist einer Sage entnommen, nach welcher der Tragiker Euripides seine „Antiope" geschrieben hat. Diese hatte von Zeus zwei Knaben, Amphion und Zetos, geboren, welche ausgesetzt wurden und als Hirten aufwuchsen. Ihre Mutter ward vom Hasse der Königin Dirke verfolgt, welche Antiope durch die beiden jungen Hirten an die

Hörner eines wilden Stieres binden lassen wollte. Die Brüder erkannten aber die Mutter und vollzogen die Strafe an Dirke, der Verfolgerin. Diesen Moment wählten die beiden Künstler, Apollonius und Tauriskus. Amphion und Zetos suchen das Thier, welches sich ungestüm aufbäumt, zu bändigen; alle Muskeln ihres jungen, kraftstrotzenden Körpers sind in gespannter Thätigkeit — Dirke liegt zusammengesunken vor dem wilden Stier und scheint in Todesangst um Erbarmen zu flehen, während sie das Bein des einen umfaßt und den rechten Arm wie abwehrend ausstreckt. Unsre Phantasie eilt dem Bilde voraus; wir sehen das schöne Weib schon festgebunden und das entfesselte Thier wild dahinrasen. Aber so sehr man auch hier die rein künstlerische Behandlung der Körper, die Spannung des Momentes bewundern mag, die Empfindung wird nur gequält, nicht befriedigt, nur physisch erregt, nicht innerlich gerührt.

Viel mehr befriedigt ein Werk, in welchem die Entfaltung der Körper in ihrer vollsten Anspannung das einzige Ziel des Künstlers gebildet hat, die Gruppe der beiden Ringer (Florenz, Uffizien) — jedoch auch hier liegt in der erzeugten Spannung mehr äußerer als innerer Reiz. Aber dennoch ist es ein Werk von idealem Gehalt, welches diese Periode der griechischen Plastik abschließt. Im Jahre 280 v. Chr. waren die Gallier unter Brennus bis gegen das nationale Heiligthum von Delphi vorgedrungen. Da flammte noch einmal der Heldengeist in den Urenkeln der Marathonsieger auf — sie warfen sich todesmuthig den wilden Schaaren entgegen und brachten denselben eine Niederlage bei, welche die Gallier aufhielt. Da sagte das Volk, der Gott von Delphi habe sich selbst den Feinden gegenübergestellt, und, um seinen Tempel zu schützen, ihnen die schreckenerregende „Aegis" entgegengehalten.

Aus dieser geschichtlichen Stimmung ist das Bild Apollo's hervorgegangen, von welchem die Statue im Belvedere des

Vatikans jedenfalls beeinflußt ist. Die fast überschlanke Gestalt des Gottes ist wie im plötzlichen Vorschreiten begriffen, als wolle sie schützend vor ihr Heiligthum treten. Die linke Hand hielt einst die Aegis mit dem Haupte der Medusa, das Haupt ist stolz aufgerichtet und nach links gewendet. Dieser Körper zeigt uns nicht jene athletische Ausbildung der Muskeln, sondern nur eine gewisse vornehme Harmonie der Verhältnisse. Es scheint, als habe der Künstler auch damit die geistige Macht unterstützen wollen, welche das Antlitz des Gottes belebt. Als ob Apollo seine ganze Gewalt sammeln wollte, sind die Brauen leise zusammengezogen, die Lippen, um welche Zorn und Verachtung zugleich zucken, geschlossen. Wie ein letztes Aufflammen des alten Genius steht dieses Werk an der Grenze der hellenischen Kunst — als sollte es alles Herrliche, was die griechische Phantasie geschaffen hat, vor dem Angriff der Barbarei bewahren, damit es ein bleibendes Zeichen sei von der Größe und Herrlichkeit des Volksgeistes.

Die griechische Malerei ist lange nicht nach Verdienst gewürdigt worden, weil ihre geringen Ueberreste von dem Glanze der plastischen Werke in den Schatten gedrängt worden sind. Dem hätte schon die Begeisterung widersprechen müssen, mit welcher die antiken Schriftsteller über die berühmten Maler sprechen und welche jener für die Bildhauer nicht nachsteht. Von allen Künstlern, welche die Blüthe der hellenischen Malerei vertreten, von Zeuxis, Parrhasios, Protogenes, Apelles, kennen wir außer den Namen und dem Abglanz ihres Ruhmes in den Werken der Literatur nichts im Original und mit vollständiger Sicherheit auch keine Copie, welche sich auf echte Werke zurückführen ließe.

Der erste Maler, von dessen Werken wir genauere Kunde haben, Polygnot, ein Zeitgenosse des Kimon und Perikles, schmückte verschiedene öffentliche Gebäude Athens mit seinen Wandgemälden, deren Stoffe sowohl der Helden-

sage wie der eigentlichen Geschichte entnommen waren. Er muß bereits über bedeutende technische Mittel, wie über die Fähigkeit, das Seelenleben zur Anschauung zu bringen, verfügt haben, wie aus den Berichten über seine Werke hervorgeht; der Grundzug seiner Naturanschauung war sicherlich jene ernste Idealität, welche die Zeit des Phidias auszeichnete. Was ihm noch gefehlt zu haben scheint, war die Beherrschung der perspektivischen Wirkungen, die Nachahmung der Tiefe auf der Fläche.

Diese wurde erst durch den Theaterdekorationsmaler Agatharchos erreicht, welcher auch eine Schrift über die Kunst der „Skenographie" geschrieben und durch dieselbe mehrere Philosophen angeregt hat, sich mit der Ergründung der perspektivischen Gesetze eingehend zu befassen. Sein Einfluß wirkte auf die Staffeleimalerei günstig ein, denn schon von einem Künstler der nächsten Zeit wird erzählt, daß er Licht und Schatten zur Geltung gebracht habe; damit war die Farbenperspektive begründet. Dieselbe beruht auf der Beobachtung des Einflusses, welchen die zwischen dem Auge des Betrachtenden und dem Gegenstand liegenden Luftschichten auf die Schwäche oder Stärke eines Farbentons ausüben. Je weiter ein Gegenstand entfernt ist, desto mehr wird seine wirkliche Farbe beeinflußt, desto mehr schwindet der Unterschied zwischen ihm und seiner Umgebung; umgekehrt nimmt die Kraft des einzelnen Tones zu, je näher er — bei gleicher Stärke der Beleuchtung — dem Auge liegt. Aus diesen verschiedenen Graden der Tonstärke ergibt sich für uns bei dem Anblick einer Landschaft die Empfindung der Nähe und Ferne eines Gegenstandes.

Wenn nun der Maler auf der flachen Tafel den Schein der Wirklichkeit erreichen will, muß er die Ergebnisse der Naturbeobachtung verwerthen und die einzelnen Farben in ihrer Tonstärke so darstellen, wie sie dem Auge in der Wirklichkeit

erscheinen. Dadurch wird sich zuerst der Hintergrund von dem Vordergrund lostrennen und der Schein der Tiefe erreicht werden.

Das scheint Apollodor angestrebt zu haben, wenn auch nur in beschränktem Maße, so daß die Farbenperspektive zur Geltung kam und der Hintergrund als matter gemalte Folie die Figuren des Vordergrunds hervorhob.

Auf den Resultaten dieser ältesten Zeit arbeitete die sogenannte jonische Schule, als deren berühmteste Vertreter Zeuxis, Parrhasios und Timanthes zu nennen sind. Früher als in der Plastik kommt in der Malerei das Streben nach realistischen Wirkungen zu Tage. Bezeichnend ist die Anekdote, nach welcher Zeuxis Trauben so naturwahr gemalt haben soll, daß Vögel an ihnen picken wollten, Parrhasios, sein Nebenbuhler, einen Vorhang, den wegzuziehen Zeuxis ihn gebeten habe. Die meisten der Gemälde, welche aus Beschreibungen bekannt sind, tragen einen genreartigen Charakter an sich, andre hatten den Stoff der Götter- und Heldensage entnommen. Timanthes scheint mehr auf den Seelengehalt Gewicht gelegt zu haben.

Die zweite Malerschule, deren Hauptsitz die Stadt Sikyon im Peloponnes war, entwickelte das realistische Prinzip in Bezug auf die technische Behandlung. So erzählt man von Pausias, er habe die „Metha" — eine Personifikation der Trunkenheit — so gemalt, daß man hinter dem Glase, welches sie zum Munde führte, ihr Antlitz habe durchschimmern sehen.

Derselbe Zug zur Darstellung von Affekten, welche mit rein körperlichen Empfindungen zusammenhängen, wie ihn in der Plastik der „Laokoon" u. s. w. aufweisen, tritt in den Werken des Aristeides hervor, einem Haupte der sogenannten thebanisch-attischen Schule. Der bekannteste der griechischen Maler ist Apelles, auch einer der Lieblinge Alexanders des Großen. Ein großer Theil seiner Werke galt der Verherrlichung

des Königs; einige waren, wie das berühmte Bild der Liebesgöttin, welche dem Meere entsteigt, der Göttersage entnommen. Apelles strebte nach der Wiedergabe des Natureindrucks, nach plastischer Modellirung und vor allem nach Anmuth und Liebreiz. Bezeichnend für die ganze Periode der langsamen Zersetzung des griechischen Geistes ist die Nachricht, welche uns über das Bild eines Malers von Samos erhalten ist. Derselbe hatte auf eine Tafel einen „Schwerbewaffneten" in der Haltung des stürmischen Angriffs gemalt. Bevor er den Vorhang von dem Bilde wegzog, um es zu zeigen, pflegte er die Beschauer durch einige Trompetenstöße auf den Anblick vorzubereiten, um die Täuschung vollkommener zu machen.

In dieser Periode erlangte auch die Kleinmalerei ihre Vollendung durch Peiraikos, welcher Schusterbuden, Barbierstuben, Eßwaaren und Aehnliches malte. Seine kleinen Bildchen sollen sehr gesucht gewesen sein, was sich durch den ganzen Charakter der Zeit erklärt, welche ja sogar die Werke eines Mosaikkünstlers Sosos bewunderte, der auf dem Marmorboden eines Hauses in sorgsamster Weise Speisereste und Schmutz andrer Art nachgeahmt hat.





Siebentes Kapitel.

Das alte Italien.

Die Kunst des alten Italiens ist im Allgemeinen unselbstständig und nur ein Volksstamm zeigt uns eine eigenartige Anlage, welche jedoch schon ziemlich früh durch die Einflüsse griechischer Kunst gebrochen wurde. Es ist der Stamm der Etrusker. Woher sie nach Mittelitalien gekommen sind, wie sich ihre geistige Entwicklung vollzogen hat, ist trotz aller Untersuchungen noch ein unaufgeklärtes Räthsel. Was wir wissen, zeigt uns einen halb nüchternen, auf den Erwerb gerichteten, halb phantastischen Charakter, welcher zuletzt in eine Fülle von kindischem Aberglauben ausartete. Die Phantasie der Etrusker war nicht fähig, eine Kunst von allgemeiner Giltigkeit zu schaffen, aber der praktische Sinn des Volkes prägte sich desto schärfer in ihr aus.

Wir wissen, daß die Etrusker Tempelbauten besaßen, können aber nicht entscheiden, in wie weit deren künstlerische Entwicklung von fremden Mustern unabhängig war. Sicher

ist nur, daß die ersten Cultusgebäude jener Stadt, welche sich in der Blüthezeit der Etrusker langsam zu entwickeln begann, Roms, sich der Stilart des Nachbarvolkes anschlossen. Die meisten architektonischen Ueberreste gehören entweder dem Nutzbau an, Quadermauern, welche einst der Vertheidigung dienten, Trümmer von Kanalanlagen, oder waren für den Todtencultus angelegt. Letztere weisen auf verschiedene Epochen hin: die ältesten sind Grabhügel oft von großem Umfange und mit Steinen untermauert, im Innern eine Kammer; jüngere, in den Fels gesprengt, enthalten oft eine Reihe von Räumlichkeiten, die größeren durch Pfeiler gestützt, diese und die Mauern nicht selten mit Malereien geschmückt. Eine neue Construktionsform scheint durch die Etrusker eingeführt: der Bogen. Der Architrav der Orientalen und Griechen ist aus dem Holzbau hervorgegangen; der behauene Baumstamm war das einfachste Bauglied, sowohl zur Stütze wie zur Eindeckung eines Raumes. Wo sich die Architektur aus dem Holzbau entwickelte, dort mußten auch, als man den Stein verwandte, die geraden Linien in der Bauart vorherrschen. Die Last, welche ein Architrav trägt und tragen kann, vertheilt sich auf jeden Theil desselben gleich, deshalb aber erfordert er der Stützen durch Pfeiler oder Säulen, um nicht zusammenzubrechen, wenn die Last größer wird. Der Bogen wird aus keilförmig zugeschnittenen Steinen, die eng aneinander schließen, so gebildet, daß seine beiden Hälften sich in einer geschwungenen Linie einander zuneigen und durch einen vorspringenden Schlußstein in der Mitte vereinigt werden. Der Bogen eröffnet einerseits den Raum in einer viel freieren Weise und kann zugleich, weil sich die über ihm befindlichen Massen ungleichmäßig, aber nach bestimmten Gesetzen vertheilen, größere Lasten ertragen. Die erste Verwendung desselben findet sich an dem Thore von Volterra und in den großen Kloaken von Rom. Durch die Entwicklung

dieser Bauconstruktion hat sich die etruskische Kunst das größte Verdienst erworben.

Die Plastik blieb trotz eines großen technischen Geschicks auf der niederen Stufe eines künstlerisch unfreien Naturalismus stehen. Den Götterbildern fehlt die Beseelung durch eine ethische Idee, nur einige Thiergestalten zeigen, wie die Wölfin des Museums im Capitol, eine energische Behandlung der Details. Andre Statuen, wie der Redner in den Uffizien in Florenz, weisen unbestreitbar auf griechischen Einfluß in dem Faltenwurf der Gewänder, aber entbehren die innere Belebung. Dagegen haben die Etrusker sich durch die Thonbildnerei und den Erzguß berühmt gemacht; Gefäße von sehr phantastischen, oft bis zur Häßlichkeit verzerrten Formen, die Deckel als Menschenköpfe, die Henkel als Arme behandelt; Helme, Panzer und Schilde mit Reliefs und Gravirungen reich geschmückt; erzene Kessel und Schüsseln, silberne Schalen und Schmuck aller Art. Diese Gegenstände, welche keiner idealen Kunst dienen, sind in der Behandlung des Materials vortrefflich; wo sich aber in der Darstellung der dekorativen Einzelnheiten Anmuth und Feinheit bekunden, wie in den gravirten Luxusgegenständen (Spiegel im Berliner Museum) oder auf einzelnen Wandmalereien, dort treten griechische Einflüsse klar hervor. Eben so sind die kunstvolleren Thongefäße nicht freie Erzeugnisse der etruskischen Phantasie, die meisten sogar als eingeführte griechische Arbeiten nachgewiesen.

Nicht weit entfernt von den etrurischen Städten, in der Ebene, welche die Tiber durchfließt, das Albanergebirge beherrscht, die Apenninen im Westen, das Meer im Osten begrenzen, hatte im achten Jahrhundert v. Chr. ein Gemeindewesen sich zu bilden begonnen, das, auf der Pflege des Ackerbaus beruhend, sich in ziemlich kurzer Zeit zu städtischem Leben entwickelte. Jene Stämme der Latiner, Sabiner und Lucerer, welche den römischen Staat begründeten, zeigten

schon sehr früh eine organisatorische Begabung, übten vom Beginn jene freie Unterordnung des Einzelnwillens unter den Zweck des Ganzen, welcher Rom die Weltherrschaft verdanken sollte. Der größte Theil der Volksphantasie wandte sich der Bildung des Staates zu, der Entwicklung aller Mittel, welche denselben stützen und mächtig machen. So wurde der praktische Sinn erzogen, welcher sich der Ausbildung des Rechtes, der Verwaltung der allgemeinen Verfassung, der Wehrkraft zuwandte und auch das Priesterthum nicht zu einer herrschenden Kaste werden ließ, sondern es dem Zwecke des Staates unterordnete. So ist es begreiflich, daß die älteste Poesie, deren frühestes Denkmal uns in einem kurzen Priesterlied erhalten ist, wie die älteste Kunst den praktischen Lebenszwecken mehr als dem idealen Bedürfniß dienten. Die Geschichte des ältesten Roms, wie sie theilweise noch immer als wahr vorgetragen wird, ist zum größten Theil Phantasie, aber sie beweist uns schlagend, wie diese Phantasie selbst beschaffen war. Keine abenteuerlichen Mythen, keine uralte Helden- und Göttersage führt sie uns vor, sondern schließt sich fast durchgängig an Wirkliches an, erzählt uns vom Werden des Rechts, von Entstehung der Gebräuche und Sitten, welche alle, wie z. B. der Mädchenraub, an bestimmte Thatsachen angeschlossen werden. Und selbst wo sich Phantasieelemente, wie die Geburt des Romulus, wie der Umgang des Numa mit der Nymphe Egeria, mit der rein sachlichen Ueberlieferung vereinen, fehlt ihnen jeder ideale Schimmer, jedes rein ästhetische Element, wie es sich im Homer der Griechen offenbart, wo der künstlerische Sinn schon mit voller Bestimmtheit zu Tage tritt. Aber gerade dieser „geschichtliche" Sinn, der sich nirgends in freiem dichterischem Schwunge über das gegebene Sein emporhob, hat Rom groß gemacht; er aber war es vornehmlich, der die Entwicklung einer rein nationalen Kunst unmöglich machte.

Wenn auch Rom Gewaltiges schuf, so hat es doch immer die Befruchtung der schöpferischen Einbildungskraft von außen, hauptsächlich von Griechenland empfangen und hat eigentlich nur dort Selbstständiges hervorgebracht, wo es dem Staate und seinen Zwecken galt.

Die älteste Architektur der Römer diente Nutzbauten, Wasserleitungen, Brücken, Viadukten und Kloaken. In ihr vollzog sich vor Allem die Ausbildung des etrurischen Bogens, welcher in seiner weiteren Vollendung das charakteristische Merkmal der römischen Baukunst bildete und bald in verschiedenen Formen der Wölbung auch bei andern Bauten zur Verwendung kam. Der Reichthum der Anlagen, die Verschiedenheiten der inneren Raumgliederung, wie die Mannigfaltigkeit des Aeußern, welche einen Fortschritt gegenüber der griechischen Baukunst in sich schließen, beruht auf der verschiedenartigen Anwendung des Bogens zur Bildung von Gewölben, denen die römischen Architekturwerke die mächtige und doch einfache Wirkung verdanken.

Der ästhetische Schmuck dagegen stammt fast durchgängig aus Griechenland, wenn auch die übernommenen Formen oft in freier Weise behandelt und vereinigt wurden. Aber nicht der einfache dorische Stil mit seiner strengen Geschlossenheit, sondern vor allem der schmuckreichere korinthische sagte dem Sinne der Römer zu, doch wurden nicht selten alle drei Stilarten verwendet, um die einzelnen Geschosse der Hochbauten von einander strenger zu scheiden. Das korinthische Kapitäl, welches bei den Griechen selbst in seiner reicheren Gliederung, wie auf dem Choragischen Monumente des Lysikrates, höchstens zwei Reihen von Akanthusblättern zeigt, wurde um eine bereichert, oder, auf den Mischkapitälen, mit der fast plump entwickelten Schnecke des jonischen verquickt, ohne innerlich Eins zu werden. Die nicht selten äußerliche Verwendung griechischer Formen zeigt sich auch in der Verbindung des Gewölbebaus mit den

Säulen. Bei den Griechen waren sie ein unumgänglich nothwendiger Theil des Ganzen, der auch die andern bestimmte und von dem die Eintheilung des Frieses, die Construktion der Decke abhängig war. Bei den Römern jedoch wurde die Säule oft nur der Schmuck, welcher mit der Construktion des Ganzen mehr äußerlich als innerlich zusammenhing.

Die Periode bis ungefähr 150 vor Chr. zeigt erstlich die Herrschaft der etrurischen und dann das langsame Eindringen griechischer Kunst, welches zur Zeit der Unterwerfung von Hellas seinen Höhepunkt erreichte. Eine der Bauformen, deren Ausbildung ungefähr in die Mitte des zweiten Jahrhunderts fällt, ist die der „Basilika". Der Grundriß bildete ein längliches Rechteck, der Mittelraum überragte die Säulenhallen, welche sich längs der beiden Langseiten hinzogen und war auf der einen Schmalseite durch eine halbkreisförmige Nische abgeschlossen, zu welcher aus dem großen Mittelsaal Stufen hinaufführten. Diese Basiliken dienten sowohl dem Handelsverkehr als auch der Rechtspflege und Volksversammlungen. In die Zeit des griechischen Einflusses gehört auch der kleine korinthische Vestatempel in Tivoli und das sogenannte „Tabularium", das Reichsarchiv.

Die Periode, welche den Glanz der Republik hinschwinden sah, bereitete zugleich die Glanzzeit des römischen Kunstlebens unter Augustus vor. Die alte Einfachheit der Sitten war verschwunden, denn von allen Seiten flossen die Reichthümer der halben, damals bekannten Welt in Rom zusammen. Gleichzeitig, als sich nach blutigen Bürgerkriegen die mächtige Stadt Rom in den römischen Weltstaat zu wandeln begann, entstanden die ersten der gewaltigen Luxusbauten, das steinerne Theater des Pompejus, welches an vierzigtausend Zuschauer fassen konnte; das Amphitheater, der Neubau des „Circus Maximus" (maximus = der größte), die Basilika Julia, das Forum mit dem Tempel der Venus Genitrix — alle von Cäsar er-

richtet, andre von ihm nur begonnen, von Augustus vollendet. Eine der gewaltigsten Schöpfungen der Zeit ist das Pantheon, ein durch eine Kuppel abgeschlossener Rundbau, 38 Meter hoch und ebenso viel im Durchmesser, beleuchtet durch eine große Lichtöffnung im Hochpunkte der Kuppel. Der Bau war innerlich reich ausgestattet und wirkt noch jetzt machtvoll und gebietend. Außerhalb des eigentlichen Italiens gehören zwei wohlerhaltene Bauwerke in diese Periode, der kleine Augustustempel in Pola (Istrien) und das sogenannte „Maison quarrée“ in Nimes im südlichen Frankreich.

Augustus selbst hat sich gerühmt, die Ziegelstadt in eine Marmorstadt verwandelt zu haben. Unter seinen Nachfolgern ruhte die Baulust der Imperatoren, wenn auch verschiedene Werke, wie jene gewaltige Wasserleitung, welche sich noch in Trümmern durch die öde Campagna zieht, entstanden. Nach dem Brande Roms, den der Wahnsinn jener gekrönten Bestie, Nero's, verschuldet hatte, entstand das „goldne Haus“, eine Stadt von Palästen und nicht nur ein Palast. Das kostbare Bauwerk fiel nach des Cäsaren Ende dem Zorne des Volkes zum Opfer.

Als das Haus der Flavier in die Reihe der römischen Imperatoren eintrat, begann eine neue Blüthezeit der Architektur gegen das Ende des ersten Jahrhunderts unsrer Zeitrechnung. Als das gewaltigste Bauwerk steht am Beginn der erneuten Blüthe das „Colosseum“, ein für die blutigen Spiele der Arena bestimmtes Amphitheater, das noch heute, wo nur mehr die eine Hälfte steht, einen geradezu überwältigenden Eindruck macht. Das ursprüngliche Oval hatte eine Länge von 171, eine Breite von 143 Meter, das Haus konnte achtzigtausend Menschen fassen. Auf stark eingewölbten Corridoren, welche durch Treppen mit einander verbunden sind, erheben sich die Sitzreihen in stets größerem Oval zurücktretend, bis hinter der letzten eine Säulenhalle den Innenbau abschließt.

Nach außen hin weist der noch vorhandene Theil drei Reihen von offenen Arkaden über einander und zuletzt ein viertes Stockwerk, welches Fenster besitzt und nach Innen der Säulenhalle entspricht.

Die dekorativen Glieder, besonders die Halbsäulen, welche die Bogen der Arkaden von einander trennen, sind im untersten Stockwerke dorisch, im zweiten jonisch, und in den zwei obersten korinthisch.

Etwa ein Jahrzehnt nach dem Colosseum ward zu Ehren des Titus, des Besiegers der Juden, der Triumphbogen auf der „Heiligen Straße" (via sacra) errichtet. Diese Form ist im Sinne ernster Monumentalität von der römischen Baukunst entwickelt worden und übt, besonders wenn sie frei von Ueberladung ist, eine edle Wirkung aus, trotzdem ein Bogen, welcher nur einen Weg bezeichnet und nicht der Theil einer größeren Anlage ist, immer etwas Willkürliches bleibt. Ein erzenes Viergespann, gelenkt von der Gestalt des Siegers, krönte das Denkmal.

Von den großartigen Bauten, welche unter Domitian, Nerva und Trajan entstanden sind, besonders von dem Forum des Trajan mit der großen von Apollodor aus Damaskus erbauten Basilika und der Säule mit dem Bildniß des Kaisers ist außer einigen Trümmern nur diese allein erhalten. Dagegen steht noch das „Mausoleum des Hadrian", jetzt „Engelsburg" genannt. Auf dem quadratischen Unterbau erhebt sich der Rundbau, aus mächtigen Quadern aufgeführt, in dessen Tiefe sich die Grabkammer befindet.

Je mehr die innere Kraft des römischen Weltreiches zu sinken begann, desto riesenhafter wurden die Bauten, desto mehr jedoch begann die klare Gliederung, die organische Verbindung der schmückenden Einzelnheiten zu schwinden: Prunk trat an die Stelle der Würde, welche die bedeutendsten Werke der römischen Kunst auszeichnet. Das gilt von den Bädern

des Caracalla, welche mit einer fabelhaften Verschwendung gebaut waren; jetzt sind sie ein weites Trümmerfeld, zerfallene große Säle, Corridore, deren einst kühn gespannte Gewölbe den Boden bedecken, deren kleinere Zellen und Gänge ein Chaos von Steinen bilden, das die Natur mit Gestrüpp, Schlinggewächsen und Rosen überkleidet hat. Noch überboten wurde diese Anlage durch die Bäder des Diokletian, deren Hauptsaal nach vielen Jahrhunderten durch Michel Angelo zu einer katholischen Kirche umgebaut wurde. In der Zeit bis zu Constantin zeigt sich immer mehr der Verfall der Architektur, die Formen verlieren den Zusammenhang, die Details werden roh und plump.

Noch mehr als in der Baukunst zeigt sich in der römischen Plastik die Abhängigkeit von der griechischen Kunst. Schon zur Zeit als Rom Unteritalien unter seine Herrschaft gebracht hatte, begannen die Kunstwerke hellenischer Bildner nach der Weltstadt zu wandern, noch mehr als auch Griechenland dem Scepter Roms unterworfen ward. Die griechischen Plastiker arbeiteten mehr für ihre Sieger als für die Heimath. Wohl war mit dem Untergange der staatlichen Freiheit auch die frische Schöpferkraft in gewissem Sinne vernichtet, denn das nationale Leben konnte keine neue Kunst mehr erwecken. Die Werke der Vergangenheit hatten die höchsten Ideale des hellenischen Geistes erschöpft, die Enkel wucherten mit dem Reichthum der Ahnen, sie variirten die alten Formen, die gefundenen Typen, brachten sie dem neuen Geschmack näher und arbeiteten für das Luxusbedürfniß. Die Technik jedoch ward so verfeinert, die Beherrschung des Marmors so groß, daß die Werke dieser Nachblüthe hellenischer Kunst noch bis in dieses Jahrhundert als Schöpfungen des höchsten Glanzes gelten konnten. Ein Winckelmann und ein Lessing entwickelten an ihnen das erneute Verständniß der Antike und bereiteten so

jene geistige Stimmung vor, welcher unsre Literatur eine Reihe der schönsten und tiefsten Schöpfungen verdankt.

Die vollendetsten Werke dieser römisch-griechischen Plastik gehören dem Ende der Republik und dem Beginn der Monarchie an, dem Zeitalter des Cäsar und des Augustus, die späteren dem Hadrians. Dasjenige, was den besonderen Unterschied den edelsten Werken von Hellas gegenüber bildet, ist das Streben nach mehr äußerer als innerer Wirkung. Jene in sich ruhende Größe und stille Harmonie, welche unsre Seele trotz aller Heiterkeit hoheitsvoll berührt, verschwindet und weicht einer oft sogar unplastischen Lebendigkeit, dem Streben nach dem Ueberraschenden. Andrerseits wird auch der ideale Typus der Köpfe aufgegeben und immer energischer tritt die Anlehnung an das Modell hervor, wenn auch noch in einzelnen Fällen der Gesichtstypus der hellenischen Blüthezeit nachklingt.

Die Werke dieser Periode sind in großer Anzahl vorhanden und gehören zumeist griechischen Künstlern an, die entweder für Rom von ihrer Heimath aus oder in Rom selbst arbeiteten. Unter den Götterbildern ragt besonders die Medicäische Venus (in der Tribuna, Florenz), ein Werk des Atheners Kleomenes hervor, aber es ist nicht mehr die strenge, mächtige Göttin, welche auch den Zeus beherrscht, sondern das reizende, leicht verschämte Weib, welches ihrer Schönheit bewußt ist. Nicht die statuarische Ruhe waltet in ihr, wie in ihrer Schwester des Louvre, sondern eine sinnlich angehauchte Lebendigkeit. Eben so fehlt das ideale Element dem berühmten farnesischen Herkules (Neapel), einer Arbeit des Atheners Glykon. Der Halbgott lehnt sich auf eine schwere Keule, das Haupt ist sinnend geneigt. Zwischen dem kleinen Kopf und dem übertrieben muskulösen Körper ist kein erfreuendes Verhältniß; der Athlet überwiegt in der Wirkung das geistige Element, welches sich in dem Kopfe offenbart.

Etwas mehr zeigt sich das Göttliche in der Diana von Versailles (Louvre). Die Göttin ist mitten in eiliger Bewegung aufgefaßt, ihr zur Seite die Hirschkuh.

Den größten Triumph feiert in der Beherrschung des energisch bewegten Moments Agasias von Ephesus in seinem „borghesischen Fechter" (Louvre). Die etwas magere aber kraftvolle Gestalt ist wie im Vorstürzen begriffen, so daß die ganze Last des Körpers auf dem rechten Beine ruht, während der linke Fuß nur mehr mit den Zehen den Boden berührt. Der linke Arm, welcher den Schild trug, ist weit vorgestreckt und deckt das Antlitz, aus dem die Augen mit dem Ausdruck höchster Spannung nach dem Gegner zu blicken scheinen, während der zurückgezogene bewehrte Arm den Augenblick des Angriffs erwartet. Kein Muskel, der nicht lebt, die Behandlung des Körpers vollendet.

Das Streben nach Lebenswahrheit tritt auch auf dem halballegorischen Bilde des Nil (Vatikan) hervor. Der Flußgott liegt behaglich da, mit dem linken Arm an eine Sphinx gelehnt, das lockenumwallte, bebärtete Antlitz zur Seite gewandt. Der rechte Arm liegt lose auf der Hüfte, die Hand hält eine Aehrengarbe. Auf und um seinen Riesenkörper spielen, purzeln und klettern winzige Kinder. Die Haltung und Bewegung derselben ist in ihrer anmuthigen Unbeholfenheit der Natur in vollendeter Weise abgelauscht, die Charakteristik der Köpfchen voll ungesuchtem Humor. Aber ohne die Sphinx und ohne das Krokodil, welches vorn unter dem linken Knie des Riesen liegt, könnte niemand den Gedanken des Künstlers errathen, ebenso wenig, wie man ohne die Hirschkuh die Diana von Versailles als solche erkennen möchte. Der Zeit fehlte trotz der Errungenschaften, welche sie auf dem Gebiete realistischer Naturauffassung gewonnen hat, jene Tiefe, welche die künstlerische Idee aus sich selbst heraus ohne äußeres Beiwerk voll und ganz gestaltet, und deshalb leistete sie das

Größte in der unmittelbaren Anlehnung an das Leben, deshalb entwickelte sie die Porträtdarstellung in vollendeter Weise und bekundete dadurch am kräftigsten den überwiegend realen Sinn des Römerthums. Wohl fügte der Einfluß der griechischen Kunst auch hier besonders in der Augusteischen Periode durch die Gewandung dem Charakter ein idealisirendes Element hinzu, so daß einzelne der Statuen, wie die des Augustus, erst seit sechzehn Jahren bekannt, und einige Gewandfiguren, wie die Agrippina im Museum von Neapel und die sogenannte Pudicitia des Vatikan das Gepräge veredelter Natur an sich tragen. Aber immer mehr drängte sich, besonders in den Kaiserbüsten, die scharfe Ausprägung der individuellen Erscheinung hervor. Die Sammlung des capitolinischen Museums weist einen großen Reichthum solcher Büsten auf, deren bedeutende durch die überraschende Lebendigkeit und scharfe Charakteristik voll Reiz für Jeden sind, der aus den Köpfen und an der Hand der Geschichte das Wesen der Cäsaren studiren will. Die Neigung zu unkünstlerischem Prunk trat in Büsten aus verschiedenfarbigem Marmor zu Tage und erreichte ihren Höhepunkt in der Benützung von eigens gearbeitetem Haaraufputz, welchen man den Frauenbildnissen mit der Mode wechselnd aufsetzte.

Das Relief wurde von der römischen Kunst sehr viel benützt, sowohl auf großen Bauwerken als auf Triumphbogen, Säulen und Sarkophagen. Aber der strenge Reliefstiel wird selten verstanden und es werden deshalb oft Wirkungen angestrebt, welche der Plastik widersprechen. Das Relief nähert sich zwar der Malerei, insoweit es uns nur eine Seite des Dargestellten zeigt. Wo es jedoch seiner Aufgabe, Flächen durch plastischen Schmuck zu beleben, treu bleibt, dort vernichtet es die Flächen nicht dadurch, daß es perspektivische Wirkungen anstrebt. Und das war bei den römischen Reliefs oft der Fall — sie griffen dadurch in das Gebiet

der Malerei. Um die Tiefe zu erreichen, arbeitete man die vordersten Gestalten fast ganz aus dem Marmor hinaus, die andern immer weniger, so daß dadurch ganz im Sinne der Malerei ein Vorder- und ein Hintergrund sich entwickelte. Die bedeutendsten Arbeiten auf diesem Gebiete, welche wir noch am Bogen des Titus und an jenem des Constantin wie an der Trajanssäule finden, zeigen uns die echt römische Neigung zur realistischen Darstellung — was dem Leben entnommen ist, der Zug der Männer, welche die Beute aus dem salomonischen Tempel tragen, auf den inneren Wandungen des Titusbogens, die Kriegsthaten des Imperators auf der Trajanssäule und aus späterer Zeit die Darstellungen auf der Säule des Marc Aurel — alles das ist schlicht und nicht ohne eine gewisse Würde. Sobald aber Stoffe, der Phantasie entnommen, zum Vorwurf dienen, zeigt sich das Unvermögen der römischen Kunst, dieselben vollständig zu überwältigen, wie bei den Scenen der Apotheose des Kaisers Antoninus Pius und seiner Gattin. Hier wirkt die Allegorie nüchtern und leblos, weil der Stoff eben nicht von innen belebt und das Symbolische der Vergöttlichung durch rein äußerliche Merkmale angedeutet ist. Ungefähr gegen Beginn des dritten Jahrhunderts befindet sich die römische Plastik in der Auflösung aller künstlerischen Principien und sinkt zu lebloser Fabrikarbeit um dieselbe Zeit, wo auch die Architektur zu verrohen beginnt — im Zeitalter Constantin des Großen.

Wie in der Baukunst und Bildhauerei, so sind auch in der Malerei die Griechen die eigentlichen Meister gewesen, obwohl die älteste Periode dieser Kunst wohl durch etrurische Einflüsse geleitet sein mag. Denn zur Zeit, wo in den zwei Schwesterkünsten Hellas das herrschende Vorbild war und fast nur griechische Namen mit den Werken genannt werden, finden sich Römer als Maler. Die ältesten italienischen Wandgemälde sind in den etrurischen Gräbern gefunden worden,

in der „Campanischen Grotte“ bei Veji; sie dürften vielleicht im fünften Jahrhundert v. Chr. entstanden sein. Aesthetisch sind sie ganz werthlos. Schon im vierten Jahrhundert zeigen die etrurischen Malereien das Eindringen griechischer Formen, die mit der volksthümlichen Anschauung aber auch in späterer Zeit zu keiner innigen Harmonie gelangen.

Was wir von der römischen Malerei besitzen, reicht nicht über die letzte Zeit der Republik hinaus, trägt also bereits ganz den Stempel der hellenischen Kunst an sich, wenn wir auch in den meisten Werken nur die Arbeiten geschickter Kunsthandwerker, Nachbildungen edlerer Originale erkennen müssen. Zu den berühmtesten gehören die nach dem ersten Besitzer benannte Aldobrandinische Hochzeit und die Odysseebilder (beide im Vatikan). In der ersteren bestimmt der Reliefstiel die Composition des langgestreckten Gemäldes, denn die Figuren sind alle mehr oder minder in einer Fläche gedacht. Die mittlere Gruppe zeigt die Braut ganz in helle Gewandung gehüllt, das Haupt fast ängstlich gesenkt, auf dem Rande eines Ruhebettes, neben ihr eine weibliche Gestalt, welche dem schüchternen Mädchen freundlich zuspricht. Der Bräutigam sitzt der Braut zur Linken am Fuße des Lagers und blickt mit sinnendem Ausdruck nach ihr. Die Gruppe rechts vom Beschauer besteht aus drei Frauen, welche unter Gesang und Saitenspiel ein Opfer zu vollziehen scheinen, die zur Linken ebenfalls aus drei Matronen, welche um ein Becken beschäftigt sind. Zwischen ihnen und der Mittelgruppe lehnt ein halb entblößtes Weib an einem Sockel und gießt Oel in ein Gefäß. In einzelnen Bewegungsmotiven bekundet sich anmuthige Würde, der farbige Eindruck ist jedoch jetzt schon etwas stumpf geworden.

Die Odysseelandschaften, erst seit dreißig Jahren bekannt, dürfen vielleicht als die bedeutendsten der erhaltenen Reliquien alter Malerei bezeichnet werden. Die acht Bilder behandeln

zwei Scenen aus der Odyssee, aber der figurale Theil tritt hinter die Landschaft zurück, welche oft trotz der ziemlich dekorativen Auffassung und des etwas unwahren Colorits einen Zug ernster Großartigkeit aufweist. Wenn man die römisch-griechische Malerei, wie sie uns in den erhaltenen Resten entgegentritt, vollkommen gerecht beurtheilen will, so darf man nie vergessen, daß sie mehr Erzeugniß des Kunstgewerbes als der Kunst ist. Aber in diesen „Zimmermalern" waren doch die Traditionen der großen Kunst wirksam.

Das lebendigste Bild von dem Stande der dekorativen Malerei aus jener Zeit, in welcher die griechischen Einflüsse die römische Phantasie schon in bestimmte Bahnen gelenkt hatten, geben die Funde aus Pompeji, Stabiä und Herculanum, welche Städte 79 n. Chr. durch einen Ausbruch des Vesuv verschüttet worden sind. Das traurige Geschick derselben ist für die Alterthumswissenschaft und Kunstgeschichte von unendlicher Bedeutung geworden, denn die Ausgrabungen haben uns mit einer Unzahl kleiner Züge des antiken Lebens bekannt gemacht, zu deren Kenntniß wir sonst nie gelangt wären, haben uns vor allem die Art der Anlage von Privathäusern kennen gelehrt, mit welchen die Wandmalereien in innigster Verbindung stehen. Das antik-römische Wohnhaus der vermögenden Bürger zeigt uns die Vorliebe für eine ästhetisch wirkende Ausschmückung — die Funde von Bildern besonders in Pompeji sind nach Tausenden zu zählen und befinden sich theils in dem Museum von Neapel, theils noch an jenen Wänden, auf welche sie gemalt worden sind.

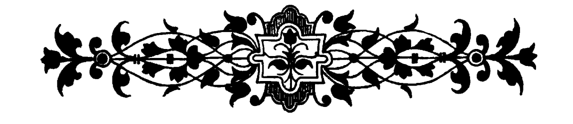
Mit welchen Mitteln man gemalt hat, ist noch immer nicht endgiltig entschieden, sicher ist nur, daß die Frescotechnik am häufigsten zur Anwendung kam. In dieser werden die zubereiteten Farben auf den noch „frischen" Grund aufgetragen. Das erfordert eine ziemlich rasche und sichere Hand. Der Grund, auf welchem gemalt wurde, war einfärbig, roth,

gelb, oder blau, grün und schwarz. Ihm entspricht dann das Colorit der Dekoration; man trachtete weniger nach naturalistischer Färbung des einzelnen Gegenstandes, als nach der harmonischen Stimmung des Ganzen. Die Stoffe, welche man behandelt hat, sind von der denkbarsten Verschiedenheit: Nachbildungen älterer Tafelgemälde mythologischen Inhalts, phantastische Compositionen, Genrebilder aller Art, Landschaftsbilder und rein arabeskenhaft verwandte Motive, welche die Wände mit anmuthigem, wenn auch oft zusammenhanglosem Linienspiel überkleiden. Wenn auch einzelne der wirklichen Wandgemälde, wie ein „Urtheil des Paris" und das berühmte „Erotennest" — Jünglinge und Jungfrauen betrachten ein Nest voll winziger Liebesgötter, das ein Mädchen auf der Fläche der linken Hand trägt —; wenn verschiedene Darstellungen aus der Götter- und Heldensage viel Anmuthendes enthalten, so sind doch jene Malereien besonders als charakteristisch zu betrachten, in welchen jede Absicht einer einheitlichen Composition verschwindet. Leichte Säulchen von großer Schlankheit, durch geschlungene Linien, durch Festons mit einander verbunden, oft zu einer Art von Gerüste vereinigt, bilden die Umrahmung für schwebende oder sitzende Gestalten, wie anmuthige Tänzerinnen, oder für kleine Stillleben und Landschaften. Nirgends zeigt sich uns eine feste Gliederung, aber das willkürliche Spiel mit Formen und Linien ist in seiner Art voll Feinheit und Grazie. Jedenfalls müssen wir annehmen, daß bei einer so hohen Entwicklung des Kunsthandwerks die freie Kunst ganz Bedeutendes hervorgebracht haben muß und in ihrer Art vielleicht eben so bedeutend war wie die Plastik.

Dieser Rückschluß wird auch durch ein Mosaikbild unterstützt, das in der „Casa del Fauno" in Pompeji 1831 gefunden worden ist und die Schlacht zwischen Alexander dem Großen und dem Perserkönig Darius bei Issus vorstellt.

Der Augenblick ist mit großem künstlerischem Gefühl gewählt. Von links her sprengen Macedonier, an ihrer Spitze der König mit unbedecktem Haupte, herbei, dorthin wo Darius in der Mitte seiner Krieger, welche sich zur Flucht wenden, auf dem Kampfwagen steht. Ein Getreuer ist vor demselben ganz im Vordergrund des Bildes eben vom Rosse gesprungen, um es dem Perserkönige zur Flucht anzubieten. Der Sturm des Angriffs und die erzeugte Verwirrung sind mit großer Kraft wiedergegeben, die Vertheilung der Massen sehr geschickt so geordnet, daß die zwei Hauptgestalten zu voller Geltung kommen. Trotz einzelner Fehler in der Perspektive, trotz der durch die Mosaiktechnik bewirkten Härte einzelner Linien ist das Ganze eine bewunderungswerthe Arbeit.

Während das Römerreich mit dem Geiste des inneren Zerfalls kämpfte und die antike Cultur ihren sittlichen Gehalt immer mehr verlor, wuchs unter dem Schutze seiner Macht, bald gefördert, bald nur geduldet, oft grausam verfolgt, das Christenthum empor, welches eine neue Cultur, eine neue Gesittung begründen sollte. Aber die ewige Lebenskraft all des Schönen, was einst die Antike geboren hatte, wirkte zuerst noch in leisen Schwingungen nach, um dann zwar langem Schlaf, aber nicht dem Tode zu verfallen. Nach vielen, vielen Jahrhunderten erwachte das schöne Heidenthum wieder und gebar nach einem langen Kampfe der Geister ein neues Zeitalter.





Achtes Kapitel.

Die altchristliche Kunst.

Es war um die Mitte des vierten Jahrhunderts, als ein oströmischer Kaiser, Julian Apostata, tief innerlich begeistert von den Idealen der antiken Welt, den Kampf gegen das schon mächtige Christenthum, wenn auch mit geistigen Mitteln, wieder aufnahm. Die Tempel vermochte er zu erbauen, den Dienst des Sonnengottes, als des Urquells des Lichtes wie der sittlichen Gedanken, in glänzender Weise feiern zu lassen, aber den todten Geist der Vergangenheit war er zu erwecken nicht im Stande. Sein Lehrer, der Philosoph Libanios, frug einmal halb spöttisch einen Christen: „Was macht jetzt der Sohn des Zimmermanns?" — „Einen Sarg für Euch und Eure Hoffnungen." So lautete die Antwort, welche eine tiefe Wahrheit in sich schloß. Schon in der ersten Zeit trat die neue Lehre der absterbenden Cultur der alten Welt feindlich entgegen; es erscheint uns jetzt wie ein symbolischer Vorgang, daß in den Tagen der Verfolgungen die Anhänger des Evangeliums der Armen und Leidenden in den Katakomben Roms ihrem Gotte Opfer darbrachten, während über ihren

Häuptern das glänzende, üppige Leben der weltbeherrschenden Stadt fluthete, das unter dem trügerischen Schein eine tiefe Verderbniß barg. Dem wahnsinnigen Haschen nach Genuß stellte sich die Religion der Weltentsagung entgegen, der entfesselten Sinnlichkeit und Selbstsucht die Würde der Sittlichkeit, dem innerlich entgötterten Heidenthum, das keinen tieferen Geist mehr zu befriedigen vermochte, eine machtvolle innere Ueberzeugung, welche ihren Glauben tausendfach mit dem Blute besiegelte. Die Menschheit hungerte nach innerer Befriedigung oder war übersättigt von dem Sinnenleben. Dieser Stimmung gegenüber und durch sie ward das Christenthum groß.

Aber noch lebte in den Christen kein Haß gegen die Würde und Schönheit der äußeren Erscheinung. Obwohl ihr anfangs stiller Cultus ein geistiger und innerlicher war, verschmähten sie dennoch nicht, ihrem Gottesdienst das Gepräge ernster Würde zu geben und das Innere durch die symbolische Sprache der Kunst zu beleben.

Kunstformen lassen sich nicht von heute auf morgen erfinden, sie wachsen und erhalten ein bestimmtes Stilgepräge, je mehr die Ideen sich entwickeln, welchen sie als Ausdrucksmittel dienen. Als der neue Glaube nach der Kunst griff, war die Formphantasie seiner Bekenner von der griechisch-römischen Kunst absolut abhängig und mußte deren Formensprache wählen. Darum ist die älteste christliche Kunst in ihrem äußeren Wesen durchaus antik und unterscheidet sich von ihr nur durch die Stoffe, welche sie behandelt. Erst im Laufe von Jahrhunderten schälte sie das ihrem Wesen Widersprechende ab, gewann neue Ausdrucksmittel, erreichte aber ihren Höhepunkt doch erst dann, als sich die wiedergeborne Antike mit dem christlichen Geiste vereinte.

Die ältesten Denkmale finden sich in den Katakomben, jenen unterirdischen Begräbnißstätten, deren bedeutendste die von Alexandrien, Neapel und Rom sind. Stundenweit dehnen

sich die meist schmalen, labyrinthisch verschlungenen Gänge oft in mehreren Stockwerken über einander aus, nur an einzelnen Stellen sich zu umfangreicheren Räumen ausbreitend. Rechts und links in die Wände wurden kleine Stollen ausgearbeitet, in welche man die Leichname hineinschob und deren Oeffnungen durch eine Steinplatte geschlossen wurden. Für Personen von besonderer Auszeichnung, Priester oder Märtyrer wurden größere Kammern aus dem in Rom ziemlich weichen Stein hergestellt oder ähnliche Räume zum Zwecke gottesdienstlicher Handlungen hergerichtet. Anfänglich waren in Rom die Eingänge in die Katakomben durch besondere Bauten bezeichnet, erst als die Verfolger auch die Ruhe der Todten zu entweihen begannen, verheimlichte man sie.

Die Stellen, wo die christliche Kunst die ersten schüchternen Versuche machte, waren die Wände und Decken der Katakomben. Was von der antiken Wandmalerei überhaupt, das gilt auch hier — alles, was erhalten ist, verdankt Handwerkern seine Entstehung, welche ganz in der Art der allgemein herrschenden Kunstrichtung ihre Aufgabe behandelten. Wohl wird oft Christus als „guter Hirt", ein Lamm auf den Schultern tragend dargestellt; wohl begegnet man Aposteln, Propheten, der Jungfrau als Beterin oder das Kind auf dem Schooß; wohl sind bestimmte Scenen aus dem Leben Christi — nur die Kreuzigung nicht — dargestellt: aber die Art, wie die Gestalten erfaßt, die Köpfe charakterisirt sind, ist ganz und gar abhängig von der antiken Anschauung, so daß einzelne der Heiligen- und Christustypen vollkommen den Stempel griechisch-römischer Phantasie an sich tragen. Da erscheint es natürlich, wenn wir auch antiken Dekorationsmotiven begegnen, leichten Ranken und Blumen mit einander verschlungen, von Vögeln belebt; flatternden Tauben auf einer Decke; geflügelten Frauengestalten, ja sogar Figuren der heidnischen Mythe, Tritonen und Amoretten.

Eine freiere Epoche der altchristlichen Kunst mußte beginnen, als die so lange verfolgte Religion staatlich anerkannt wurde und aus den dunklen Katakomben hervortrat. Mit dem ersten Kirchenbau tritt uns zugleich der innere Gegensatz von Antike und Christenthum sinnbildlich entgegen. Jene lebte in der vollen Sinnlichkeit nach außen, dieses strebte aus der Natur in das eigne Innere; baute jene ihre Tempel so, daß deren Aeußeres die Phantasie gefangen nahm, so verzichtete dieses anfänglich auf den äußeren Schmuck und vereinte alle künstlerischen Bestrebungen im Innern.

Die beiden Religionen waren in ihren Culten so verschieden, daß die Form des antiken Tempels für das Christenthum, welches die ganze Gemeinde zum Gottesdienst vereinte, unverwendbar war. Mit praktischem Blick verstanden es die Erbauer der ersten Kirchen eine andre römische Bauform für ihre Zwecke zu benützen und zu bearbeiten: die Basilika. Die erhöhte Apsis ward zum Sitze des Bischofs, das mittlere Hauptschiff und die zwei oder vier niedrigeren, durch Säulenreihen getrennten Seitenschiffe dienten der Gemeinde, welche von ihren Plätzen aus dem Verlaufe des Gottesdienstes folgen konnte. Die Wände und die Wölbung der Apsis waren mit ernsten Heiligenbildern, welche feierlich aus dem meist goldigen Grund hervortraten, geschmückt, ebenso die übrigen freien Flächen in den Schiffen und oft auch der Boden mit reichen Mosaiken ausgelegt.

Die ältesten Bauten dieser Art sind uns in der ursprünglichen Form nicht erhalten, aber die Umbauten schlossen sich, wie in der Basilika des hl. Paul, in der von S. Maria Maggiore, der alten Anlage an. Die Form der Basilika ward bald den christlichen Kirchen gemeinsam und findet sich nicht nur in Italien, sondern auch in Aegypten, im inneren Syrien und in der Hauptstadt des oströmischen Reiches, in Byzanz-Konstantinopel. Dort lebte für einige Zeit der Glanz

des alten Rom wieder auf — wenigstens scheinbar. Aber die Nähe des Orients blieb nicht ohne schädigenden Einfluß. Bald artete das gesammte Geistesleben in ein hohles prunkhaftes Wesen aus, das trotz allem Glanze den Mangel eines gesunden Volkslebens nicht zu verleugnen vermochte. An die Stelle der römischen Würde, die noch in der Zeit des Verfalls der alten Hauptstadt sich wenn auch nur äußerlich bekundet hat, trat das Ceremonienwesen des Orients, eine nüchterne Steifheit, welche sich bald auch in der Kunst auszuprägen begann, wenn diese auch Züge von kühner Phantasie und große Wirkungen nicht ausschloß. In der Architektur gelangte der Kuppelbau zur fast unbedingten Herrschaft und verdrängte die Grundform der Basilika mit ihren langgestreckten Schiffen; die Ausstattung des Innern strebte mehr danach, durch kostbares Material und glänzende Mosaikbilder zu blenden, als den dekorativen Schmuck mit den Hauptgliedern des Baus in innere Verbindung zu bringen. Wohl wurden Motive der griechischen Kunst benützt, aber sie verloren ihren plastischen Charakter. So bildete man das Akanthuskapitäl in der Art um, daß die Blätter, welche sich auf dem Vorbild in lebendigem Schwunge vom Kern loslösen und leise niederneigen, so zu sagen wieder festgedrückt werden, so daß sie nur mehr wie Flachreliefs sich vom Kerne abheben. Wo immer es möglich war, wandte man reiche Ornamente an, ein oft anmuthiges Linienspiel, dem aber sehr häufig die Klarheit und Zweckmäßigkeit gebrach.

Die byzantinische Baukunst errichtete sich ihr meist charakteristisches Denkmal in der Sophienkirche zu Constantinopel. Von zwei griechischen Baumeistern unter Justinians Regierung 537 vollendet, vertritt diese Schöpfung das höchste künstlerische Können des neuen Rom; sie ist zum bleibenden Muster geworden, ohne daß die spätere Zeit sie übertroffen hätte. Der Grundriß der Basiliken zeichnet sich durch seine

einfache Anordnung aus: wer durch eines der drei Thore des Mittelschiffs eintrat, sah sich gegenüber die Apsis mit dem Altar, rechts und links die Säulenreihen und hatte den Einblick in die Seitenschiffe. Diese Einfachheit ist in der Sophienkirche aufgegeben. Wohl ist durch die große Kuppel, deren Scheitelhöhe 50 Meter beträgt, der Hauptraum gekennzeichnet, aber an diesen schließen sich zuerst nach Ost und West zwei gewaltige Halbkreisnischen und eine größere Zahl kleinerer durch Bogen vom Hauptschiff getrennter Seitenräume an. Dadurch werden nach allen Richtungen malerische Durchblicke eröffnet, aber zugleich wird eine gewisse Unruhe der Wirkung erzeugt, welche die Phantasie zerstreut. Dazu mußte die Fülle von Schmuck noch mehr beitragen. Die Wände waren überall mit farbigem, kostbarem Marmor bekleidet, die Säulen, den damals schon halb zerstörten Tempeln Kleinasiens entnommen, waren ebenso aus edelstem Material, der Boden gleichfalls, alle Wölbungen der Kuppel und der Halbkuppeln zeigten auf schimmerndem Goldgrund riesige Heilige, den thronenden Christus, Cherubims mit drei Flügelpaaren, langgestreckte Gestalten von Bischöfen und Propheten, gehüllt in die prunkende Tracht der byzantinischen Zeit. Wohl klang noch hier und dort ein Rest antiker Auffassung durch, im Allgemeinen jedoch überwog die steife, ceremonielle Haltung bei weitem den freien Schwung der Linien. Am Tage wurde das Licht durch große, reichlich angebrachte Fenster in die Räume geleitet und erzeugte ein Spiel von strahlenden Lichtern und warmen Schatten, durchblitzt von den zauberischen Reflexen des Goldgrunds. Nachts aber brannten Tausende von phantastisch geformten Lampen, welche an Ketten niederschwebten und an den Bogen- und Kuppelgesimsen sich hinschwangen. Noch besitzen wir ein Gedicht, mit welchem ein byzantinischer Hofpoet die Kirche besungen hat: „Wer den Fuß einmal in den göttlichen Tempel gesetzt hat, will ihn nicht wieder ver-

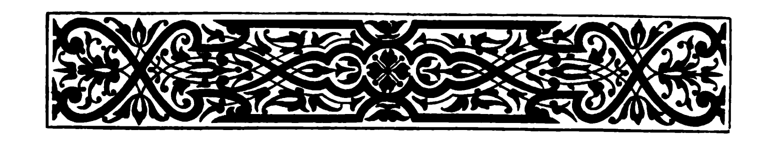
lassen.“ Noch steht die „Hagia Sophia“ als Moschee da und die vier schlanken Minarets, welche die Türken dem äußerlich sehr unharmonisch wirkenden Riesenbau beigefügt haben, begrüßen den Reisenden, der sich dem Hafen Constantinopels nähert, schon von weitem. Die Gemälde sind übertüncht, aber die orientalische Phantastik waltet noch jetzt im Innern des Tempels.

Von der Zeit der Vollendung der Sophienkirche drang der byzantinische Stil immer weiter, nach Italien, wo die Markuskirche in Venedig zu seinem glänzenden Markstein wurde, nach Deutschland, wo der noch erhaltene älteste Theil des Aachener Doms, am Anfang des neunten Jahrhunderts unter Karl dem Großen vollendet, besonders in verschiedenen Einzelnheiten der Dekoration die Einflüsse der byzantinischen Kunst offenbart.

Die Plastik entsprach dem altchristlichen Geiste nicht, doch gelangte sie noch an Marmorsarkophagen und auf kleineren Arbeiten aus Elfenbein zur Verwendung. Die letzteren wurden besonders in Constantinopel viel erzeugt und sowohl zu kirchlichen wie zu profanen Zwecken verwendet. Die kostbarste Arbeit aber stammt aus Ravenna, ein mit Elfenbeinsculpturen überkleideter Thron des Bischofs Maximian, der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts entstanden sein mag. Ebenso gehören auch die Miniaturen in den alten Handschriften, wie die aus der Zeit der Karolinger, zumeist nur dem Kunstgewerbe an und zeigen uns auch hier den Einfluß des Byzantinismus. Nur die irischen Miniaturen, fast durchgängig Mönchsarbeiten, weisen eine Selbstständigkeit auf, aber lösen den Menschen- und Thierkörper in einer grotesken Weise ganz von der Naturnachahmung los, indem sie ihn mit kalligraphischen Schnörkeln, Streifen und Bändern phantastisch verbinden.

Die Vorliebe für den Prunk mit kostbarem Material

entwickelte sich von Byzanz aus bald über das ganze Abendland. Sie wuchs besonders durch den Reichthum des Clerus, der seine Kirchen oft mit Schätzen überlud, ohne daß die Form stets den kostbaren Stoffen entsprochen hätte. Dieselbe Sucht kennzeichnet auch die verschiedenen kunstgewerblichen Gegenstände, die außer den Kirchen zur Verwendung kamen und dem Luxus dienten. Köstliche Edelgesteine, Gold, Silber, mit edlen Metallen durchwebte Stoffe, wurden allzu reichlich verwendet und überall war der byzantinische Geschmack der vorherrschende, wenn auch bei den nordischen Völkern neben den seinigen einheimische Formen gebraucht wurden. Immer mehr jedoch verschwindet, wie in der Architektur und Malerei, so auch in der Kleinkunst das ideale Element der Antike, der innige Zusammenhang zwischen dem Inneren und dem Aeußeren. Wie das Leben des byzantinischen Staates allmälig alle staaterhaltenden Elemente verliert und im nüchternen Formelwesen erstarrt, so wird auch die Kunst immer mehr von der Höhe herabgedrückt und arbeitet, unfähig Neues zu schaffen, mit den abgeflachten Formen der Vergangenheit weiter. Die Staaten und Völker, welche sich indessen im übrigen Europa gebildet hatten, waren trotz ihrer innerlich gesunden Volkskraft zur Entwicklung einer selbstständigen Kunst noch unfähig und mußten deßhalb fremde Formen aufnehmen. So sehen wir auch den mächtigen Staat Karls des Großen, wie seiner Nachfolger, in der Kunst vollständig abhängig von den fremden Ueberlieferungen, und nur in kleinen Zügen und Umänderungen bekundet sich eine selbstständige Empfindung. Aber eins hatten die jungen Völker des Westens von Süden und Osten her überliefert erhalten, die ersten Anstöße zu einem Kunstleben, die erste Bildung ihres ästhetischen Gefühls.



Neuntes Kapitel.

Die Kunst des Islam.

Durch die Jahrhunderte, welche die Geschichte Roms und Griechenlands umfassen, welche gewaltige Kulturen werden und vergehen sahen und das Eintreten der Germanen in den Kreis der historischen Völker begrüßte, hatte sich ein semitischer Stamm, die Araber, fast unberührt erhalten. Es schien, als stünde die Zeit stille an den Grenzen jenes „glücklichen Yemen"; patriarchalisch hatten die Väter gelebt, ohne einen festen Staatsverband, patriarchalisch lebten die Enkel weiter. Aber zugleich als ein Volk von Kriegern, das die Natur ebenso wie unablässige Fehde stählte, frisch und frei erhielt und vor der Verderbniß, welche leider mit einer hohen Bildung so oft Hand in Hand geht, bewahrte. Die Culturentwicklung der Araber war mehr eine innerliche als äußerliche und darum auch die Poesie jene Kunst, welche bei ihnen blühte, ehe eine andere noch zu keimen begonnen hatte.

Ehe jener Mann aufgetreten ist, welcher die Stämme zuerst zu einem Volke vereinen sollte, war die Religion eine

seltsame Mischung von Glauben an einen Gott des Lichtes, Allah, den man unter freiem Himmel anrief, und von Fetischdienst, der vom Himmel gefallene Steine verehrte und die Gestirne anbetete. Aber auch das Christenthum und der Mosaismus waren bei einzelnen Stämmen eingedrungen, ohne die alten Anschauungen deshalb ganz zu beseitigen. In dieser geistigen Atmosphäre stand Mohamed auf; selbst eine Natur voll glühender Leidenschaft und Phantasie, entzündete er die Gemüther seiner Stammesgenossen und erweckte wieder den Glauben an den Einen Gott. Aber nicht wie Christus und seine Apostel als Erlöser der Armen und Leidenden, nicht mit dem Schwert im Munde, sondern in der Hand. Die Dämme, welche bis jetzt die Araber umschlossen hatten, brachen vor dem Ansturm des Fanatismus morsch zusammen und die Fluthen überschwemmten die verweichlichten Völker des Ostens, ließen Byzanz erbeben; kaum hundert Jahre nach dem Auftreten des Propheten reichte die Herrschaft des Islam bis an den „heiligen" Ganges und im Westen über den Norden Afrikas nach Spanien und Sicilien.

Diese siegreiche Geschichte nährte die an sich ausschweifende Phantasie der Araber noch mehr; wohin sie drangen, strömte ihnen eine Fluth neuer Anschauungen entgegen, in so rascher Folge, in so reicher Fülle, daß die Einbildungskraft sie nicht überwältigen konnte. Dazu gesellten sich das strenge Verbot des Islam, Bilder zu schaffen und zu verehren, und die ursprüngliche Anlage zur Poesie. In ihr trat deshalb vor allem der neue Geist hervor, während jene Künste, die eine feste Begrenzung des Gedankens, eine klare Herrschaft über die formgestaltende Phantasie verlangen, vor allem Baukunst und Plastik, sich nur langsam oder gar nicht der Entwicklung anschlossen.

Wie der antike griechische Tempel aus dem religiösen Cult hervorging, der die Laien von einem gemeinsamen Gottes-

dienste ausschloß, die christliche Kirche von dem Bedürfniß, der Gemeinde einen Raum zu schaffen, mit gestaltet wurde, so wurde auch die Grundform des mohamedanischen Gotteshauses durch die Art des Cultus bestimmt. Derselbe forderte eine „Halle des Gebets“, wo die Richtung bezeichnet war, in welcher das heilige Mekka liegt; eine Kanzel für den Prediger, Brunnen für die religiösen Waschungen und einen Ort, von dem aus der „Muezzin“ die Stunden des Gebets ausrufen konnte. Aus diesen Bedürfnissen ging die einfache Anlage des Grundrisses hervor: eine große Halle für die Beter, mit einem kleineren Raume in der Richtung der geweihten Stadt, als Aufbewahrungsort des Koran; dann ein geräumiger Hof, mit den Brunnen und schlanke hohe Thürme (Minarets). Aber dennoch vermochte der Islam diese Grundform nicht in ästhetisch wirksamer Weise zu entwickeln und ließ auch byzantinische Einflüsse Platz greifen, welche für einen Theil der Moscheen den Kuppelbau zur Geltung brachten.

Die Eigenart der arabischen Kunst trat besonders in Einzelnformen und in der Ornamentik hervor. Unter den ersten entwickeln sich die Bogen der Arkadengänge, welche die Moscheen umgaben, in einigen besonders charakteristischen Formen. Sie schwangen sich nicht im Halbkreis von Säule zu Säule, oder von Pfeiler zu Pfeiler, sondern als Spitzbogen, Hufeisenbogen — kurz in mehr bewegten Linien. Ebenso wurden auch die Gewölbe in einer besonderen Weise ausgebildet, so daß man nicht die einfache, ruhigwirkende Fläche beibehielt, sondern eine Art von Nischen oft bis zum höchsten Punkt der Kuppeln fortführte. In der Ornamentik kommt das orientalische Gepräge deutlich zur Geltung. Die griechische Kunst nahm mit ihrer Decoration durch Sculpturen und Malerei stets volle Rücksicht auf die Construction und suchte diese durch den Schmuck noch klarer hervortreten zu lassen. Die Kunst des Islam dagegen benützte das Ornament, um

die Flächen ganz zu bedecken, wie mit Teppichen. Nur bei der Umfassung der Bogen schließt sich das anmuthige, aber oft unruhige Spiel der Linien und Formen, der Architektur an, sonst aber waltet die erfinderische Phantasie fast vollkommen ungezügelt. Gerade und geschweifte Linien, phantastische Gewinde von Blättern und Blumen, ganz flach in gleichem Ton gehalten, schlingen sich in einander, lösen sich wieder los, um doch von neuem zusammen zu treffen. Mitten zwischen glühendem Roth und gesättigtem Blau, zwischen den verschiedensten Abstufungen von Grün, Braun, Violett, zuckt immer wieder der beruhigende, verklärende Goldton hervor. Diese „Arabesken" sind wie ein Traum von Formen und Tönen, wie eine anmuthige, aber unklare Melodie, die sich in phantastischen Verschlingungen bewegt, ohne ein festes Thema inne zu halten, aber ohne deßhalb die Phantasie, welche ihrem Spiele folgt, aufzuregen. Auf den geradlinigen Feldern sind Sprüche des Koran angebracht, deren Schrift selbst den Stempel der Arabeske trägt und oft noch durch Aenderungen der bestimmten Züge in das Spiel der Linien mit hineingezogen wird.

Die höchste Blüthe erreichten die Araber in Spanien, welches sie sich schon am Beginn des achten Jahrhunderts unterworfen hatten, bis Abderrahman es zu einem vollkommen unabhängigen Staat gestaltete. Dort entwickelt sich eine Cultur, wie sie strenge betrachtet, im übrigen Europa nicht zu finden war. Die Fürsten der „Mauren" sorgten nicht nur für die Förderung des Landbaus, für die Gewerbe und den Handel, sondern ebenso für Kunst und Wissenschaft. Der Ruhm der Moriskos breitete sich bald über alle Lande aus, man empfand Achtung vor dem ritterlichen und zugleich ernsten Geschlecht, das im Kampfe heldenmüthig, in den Lebensformen zierlich und fein war, Duldsamkeit gegen Andersgläubige übte. Aber trotz allem blieb der Grundzug der

spanischen Mauren der semitische, ihre Phantasie war und blieb lyrisch und wurde nicht plastisch. So begleiten Lieder ihr ganzes Leben, besingen den Genuß des Weines und der Liebe, preisen die Geliebte und die Fürsten, singen von ihren Helden und Schlachten. Aber auch hier ist es nicht die ruhig beharrende Phantasie der Griechen, welche Bilder aus Worten meiselt, sondern die orientalische Einbildungskraft, welche sich in den Strom der Empfindung wirft und, von seinen Wellen gehoben, fortgerissen wird. Das Musikalische, Unbestimmte wiegt bei weitem vor, und wenn es auch in jenen wunderbar elegischen Gesängen, welche den allmähligen Niedergang des Maurenthums begleitete, unsere Seele tief ergreift, so artet es doch ebenso oft in ein anmuthiges aber leeres Spiel mit klingenden Worten, in eine Jagd nach Bildern aus, die sich gegenseitig verdunkeln. Am größten war der maurische Geist, wo er im abstrakten Denken den Räthseln des Daseins nachforschte, in den bildenden Künsten jedoch gelangte er wohl zu eigenartigen Formen, vermochte ihnen aber den Stempel des allgemein Gültigen nicht aufzuprägen.

In dem größten der alten Bauwerke, in der Moschee von Cordova zeigen sich noch byzantinische Einflüsse neben echt arabischen Details, erst in den Bauten Granadas, wo noch einmal vor dem Verfall der maurische Geist im märchenhaften Glanze emporflammte, entfaltet sich im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert eine selbstständig geartete Architektur in der „Alhambra". Die Innendekoration zeigt den Charakter der maurischen Phantasie voll und ganz, denn sie vermeidet die architektonische Strenge in der Anwendung der Säulen und Bogen, die genaue Berechnung von Kraft und Last in der Stärke der tragenden Glieder. Das Feste löst sich auf und scheint jeder Last zu spotten, schlank wie Rohre sind die Säulen, eine Fülle von fein ausgearbeiteten plastischen Ornamenten tritt an die Stelle des massiven Bogens, so daß

derselbe wie aus Spitzen gebildet erscheint. Dazu sind alle Flächen mit farbigen Arabesken bedeckt, deren blühende Frische berauschend wirkt. Besonders berühmt sind der „Löwenhof", von ziemlich schwerfälligen Löwen, die eine Schale von Alabaster tragen, so genannt, mit dem „Saale der Schwestern". Ein begeisterter Verehrer und Kenner Spaniens, Fr. von Schack, der feinsinnige Nachdichter orientalischer Poesie, berichtet über den Eindruck, den die Alhambra macht, wenn die Wasser überall springen: „Glücklich, wem es vergönnt ist, die Alhambra an einem solchen Tage zu besuchen. Auch in seiner Seele steigen dann begrabene Träume und Hoffnungen wieder aus ihrer Gruft, wie um ihn her die Freuden des halbzerfallenen Araberschlosses. Ich weiß wohl, daß nicht jeder dergleichen sieht und empfindet, aber nie betrete der dies Heiligthum, der die Steine für Steine hält und nicht die große Seele des Orients zu fassen weiß, die in dieser marmornen Blüthenwelt athmet."

Eine andere Epoche der Kunst des Islam vollzog sich im Osten, als 1453 Constantinopel durch die Türken erobert worden war. Die Umwandlung der Sophienkirche in eine Moschee ist bereits erwähnt worden. Die Art ihrer Anlage wurde bestimmend für die Architektur des islamitischen Ostens; sie liegt den bedeutendsten Moscheen Constantinopels, wie der Bajasids des Zweiten und der Solimans des Zweiten zu Grunde, wirkt auf die glänzenden Bauwerke Persiens vom 15. Jahrhundert an bestimmend ein und pflanzt sich von hier bis nach Indien fort.





Zehntes Kapitel.

Die Kunst des frühen Mittelalters.

Mit dem Zerfall des karolingischen Reiches unter den Enkeln des Stifters brach über das mittlere und westliche Europa eine Zeit staatlicher Zerrissenheit herein. So waren auch die ersten Jahrhunderte der deutschen Geschichte jeder staatlichen Einheit bar, und erst unter den Kaisern aus dem sächsischen Haus begann sich Deutschland zu einer fest zusammengehaltenen Macht zu entfalten. Die Cultur der Periode von da aus, vom Beginn des zehnten bis ungefähr zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, umschließt das Werden und die Blüthe der mittelalterlichen Weltanschauung. Das Christenthum hatte sich mit dem germanischen Charakter, welcher von jeher der Innerlichkeit zuneigte, vereint und wurde zu einer treibenden Macht dieses Zeitalters, als deren höchste Kraftäußerung sich uns die Kreuzzüge darstellen. Das Christenthum war es auch, welches die politisch getrennten Völker vereinte, in ihnen nicht nur gemeinsame Interessen, sondern vor Allem gemeinsame Anschauungen erzog, was um so leichter möglich war, als die Geistlichkeit überall als Ver-

treterin der höchsten Bildung der Zeit erschien. Sie war es zugleich, welche durch die Pflege des Lateinischen als Sprache der Kirche, die Erinnerung an die antike Welt und an die Literatur derselben lebendig erhielt, sie war es, welche, wenn auch ganz im Dienste des katholischen Cultus, den Künsten eine eifrige Pflege zuwandte, ohne freischaffenden Künstlergeist, aber doch mit Liebe und Hingebung.

Doch volksthümlich vermochte die Kunst damals überhaupt nicht zu werden, denn die Zeiten waren zu unruhig, Alles war im Werden begriffen und in Staat und Leben standen sich schroffe Gegensätze gegenüber.

Der Kunststil, welcher sich vom zehnten bis dreizehnten Jahrhundert entwickelte und zur Herrschaft gelangte, wird der romanische genannt, weil er in der Architektur zunächst an antike Ueberlieferungen anknüpfte, sie aber dem nordischen, derberen Empfinden gemäß verarbeitete. Das Urbild für den romanischen Kirchenbau ist die Basilika, doch wird der Grundriß etwas umgestaltet. Das Hauptschiff ist, wie bei der altchristlichen Basilika, von zwei Seitenschiffen begleitet, und um ein bedeutendes höher als diese, aber die Apsis schließt sich nicht unmittelbar an dasselbe an, sondern wird meistens durch ein Querschiff getrennt, so daß der Grundriß die Form eines Kreuzes bekommt, indem auch die Apsis selbst um einen ihr vorliegenden quadratischen Raum vergrößert wird und mit demselben das durch einige Stufen erhöhte „Presbyterium" bildet. Darunter liegt die sogenannte „Krypta", eine Art von Gruft mit starken Gewölben und gedrungenen Pfeilern oder Säulen. Sie diente sowohl als Begräbnißstätte für hervorragende Personen, wie als Cultusraum bei besonderen Gelegenheiten. Zuweilen erhielten auch die Seitenschiffe noch eine Apsis mit Altären. Eine zweite eingreifende Aenderung der alten Basilika fand bei der Façade statt, indem sich an das Hauptthor zwei Thurmanlagen schlossen.

Ursprünglich hielt man in Bezug auf die Verdachung an der Holzconstruction fest und bildete die flache Decke durch Querbalken, bald jedoch versuchte man dieselben durch Wölbungen zu ersetzen. Wie in der allgemeinen Anlage, so wirkten auch in den Einzelnheiten antike Vorbilder befruchtend, wie in den Säulen und Kapitälen, doch wurden beide in entsprechender Weise umgeformt. Eine besonders charakteristische Form der letzteren ist das „Würfelkapitäl“. Wo der nicht canellirte Säulenschaft endigt, liegt auf ihm ein Würfel, der nach oben seine quadratische Form behält, nach unten aber an den vier Seiten abgerundet erscheint. Die Flächen sind entweder glatt, oder mit energisch herausgearbeiteten Ornamenten, Pflanzen oder Thier- und Menschenkörpern geschmückt, die jedoch alle in scharfen architektonischen Formen gehalten sind. Der im romanischen Stil viel verwendete Pfeiler erhält auf mannigfaltige Weise eine belebende Gliederung. Seine vier Kanten sind entweder abgestumpft oder mit schlanken Säulchen versehen, die ein eigenes Kapitäl bekommen.

In der Außendekoration tritt als bezeichnend der sogenannte Bogenfries knapp unter dem Dache hervor; er setzt sich aus kleinen Rundbogen zusammen, die mehr oder minder kräftig aus der Mauerfläche hervortreten.

Eine besondere Ausbildung erhält das Ornament, welches auf Kapitälen, auf den Säulenschaften, Gesimsen, in den Kreuzgängen und den Geräthen des Cultus in einem unerschöpflichen Reichthum der Phantasie zu Tage tritt. Die innige Verbindung des Ornaments mit dem baulichen Gliede oder dem Gegenstand, den es schmücken soll, wie sie in der Antike geherrscht hat, ist nicht mehr vorhanden, ebenso fehlt der edle Formensinn, der sich vor jeder Ausschweifung bewahrt, aber die Fülle der Motive ist geradezu unerschöpflich. Stilisirte Blätter, Blumen und Ranken wechseln mit seltsam

verschlungenen Bändern, mit geschweiften und eckigen Linien, mit abenteuerlichen Thierkörpern und Menschenleibern, oft voll von symbolischer Bedeutung, oft voll ungefüger, wilder Phantastik, aber Alles ist frisch und lebendig, dabei plastisch herausgearbeitet, und entspricht ebenso dem nordischen Charakter der Romanik wie dem ernsten und oft mächtigen Eindruck des gesammten Baues.

Eine nur im geringsten genügende Uebersicht von den Baudenkmalen dieses Stils zu geben, ist hier nicht möglich und nicht beabsichtigt. In Deutschland, wo er die Kunstthätigkeit am kräftigsten beherrschte, entwickelte er sich unter der Herrschaft der sächsischen Kaiser zuerst in deren Stammlande und am Harz, wo Kirchen in Quedlinburg, Halberstadt, Hildesheim u. s. w. ihm angehören. Im elften Jahrhundert fand er seine Pflege in den Rheinlanden. Dort kam er besonders in den großartigen Domen von Speier und Worms, in den Kirchen „Maria im Capitol" und St. Martin in Köln zur Anwendung.

In Frankreich wurde der neue Stil verschieden im Norden und Süden entwickelt. Im letzteren hatten sich mehr antike Vorbilder erhalten, war der Einfluß der römischen Cultur tiefer eingewurzelt. Wohl war auch hier die Form der Basilika für den Grundriß maßgebend, die Seitenschiffe aber wurden oft anders als in Deutschland entwickelt, indem man sie in zwei Stockwerke theilte, und so Emporbühnen bildete, die sich nach dem Hauptschiff hin öffneten, welches mit einem Tonnengewölbe versehen war. Der Außenschmuck war nur an den Portalen reich entwickelt, welche oft sogar den alten Architrav und die Säulen in Anlehnung an den antiken Tempel beibehalten, doch den Säulenfuß und das Kapitäl in den phantastischen Formen des romanischen Stils behandelt aufweisen, wie an der Kirche St. Gilles in Arles, an der Kathedrale von Avignon.

In ernster Kraft tritt uns der Stil in Burgund entgegen, wo die Mönche von Cluny eine reiche Bauthätigkeit entfalteten, vor allem am Sitz ihres Ordens, dessen Abteikirche, während der französischen Revolution zerstört, zu den gewaltigsten Schöpfungen der Romanik gehörte und in ihrer feierlichen ernsten Großartigkeit dem Geiste der Stifter entsprach, welche mit sittlicher Kraft eine strenge Reformation der katholischen Kirche anstrebten.

Im Norden Frankreichs, besonders in der Normandie, trat der Charakter der germanischen Normannen hervor, jenes kühnen Wandervolkes, das im neunten und zehnten Jahrhundert der Schrecken der westlichen Küsten Europas gewesen war. Die Hauptwerke, die Dreifaltigkeitskirche und die Stephanskirche in Caen prägen in der strengen Anlage und der etwas herben Ornamentik gegenüber dem beweglichen Geschmack des Südens den nordischen Charakter aus, welcher späterhin in der Baukunst Englands und Skandinaviens zu einer oft plumpen Schwerfälligkeit entartet.

In Italien entfaltete sich die Baukunst der Zeit unter den verschiedensten Einflüssen, hielt in Rom an der altchristlichen Basilika fest, folgte in den Prachtbauten des Domes von Pisa im Allgemeinen auch derselben Anlage, aber bildete die Details mehr im antiken Sinne nach und entwickelte das decorative Element sowohl am Außenbau wie im Innern durch reichere Gliederung der Flächen und Anwendung kostbaren Materials. In das zwölfte Jahrhundert fällt auch der Bau des schiefen Glockenthurms von Pisa, dessen Säulenarkaden in allen Details antike Vorbilder verrathen.

Noch edler entfaltet sich der classische Einfluß in Florenz, wo der zierliche Bau der Kirche San Miniato und der vornehme Kuppelbau des „Baptisteriums“ Zeugniß für einen feinentwickelten Kunstsinn abgeben. Im untern Italien und in Sicilien, wo nach einander Byzantiner, Araber und

Normannen geherrscht hatten, entwickelte sich ein Mischstil, der die Anlage den Basiliken nachbildete, die Kuppel den Byzantinern, den Spitzbogen und das farbige Flächen-Ornament den Mauren, den Thurmbau den Normannen entnahm.

Direkt an die Kunst von Byzanz schloß sich der Dom von San Marco in Venedig an, jener märchenhafte Wunderbau, der mit gediegener Pracht den Zauber orientalischer Phantasie verbindet, ohne die Sinne zu verwirren.

Die Plastik und die Malerei der Romanik war ganz an die Baukunst gefesselt und von ihr bestimmt. Darin vornehmlich beruht der tiefe Gegensatz zur Antike. In dieser traten die beiden Künste mit der Architektur zusammen und unterstützten sich gegenseitig. Wohl dienen sie der strengen Schwester, aber sie entwickeln sich auch frei von ihr, idealisiren die Formen der Natur zu einem höheren Leben und wirken auch unabhängig von der architektonischen Umgebung. Darin spricht sich vor allem in Hellas die Freiheit des Individuums der Gesammtheit gegenüber aus. Die Weltanschauung des werdenden Mittelalters kannte diese Freiheit weder im religiösen noch im politischen Leben, ihr fehlte auch jene Liebe zur sinnlich schönen Form, welche im vollendeten Körper die vollendete Seele auszuprägen suchte. Im Staate hatte jeder Stand seine bestimmten Rechte, die nach unten abnahmen; jeder Einzelne war eingefügt in die strenge Ordnung der Gesellschaft und mußte in ihr beharren, er bedeutete im Allgemeinen als Individuum nichts, sondern nur als Glied eines bestimmten Standes. Andererseits war sein Empfinden und Denken durch den starren kirchlichen Geist in enge Grenzen gebannt, innerhalb deren sich beide wohl vertiefen, die sie aber nicht überschreiten durften. Nicht als letztes Motiv wirkte die kirchliche Anschauung über die Natur und ihre Triebe. Galt diese dem Griechen als heilig, sah

er in ihr die Offenbarung des Geistes, so galt sie jetzt als sündhaft und ihre Regungen als ein Fallstrick des Satans. Aus dieser geistigen Atmosphäre, welche mit nationalen Aenderungen im Allgemeinen das Zeitalter beherrschte, mußte die Vernachlässigung der freien Plastik einerseits, die Vorliebe für die Malerei andererseits hervorgehen, weil diese dem nach innen gewandten Gemüth mehr entsprach.

Wie die Baukunst, so knüpfen sich auch die beiden Schwesterkünste an die überlieferten Formen an. Die Plastik hält sich besonders in der Art der Gewandung an die, wenn auch schon roh gewordenen antiken Traditionen, vermag sie aber nicht von Innen heraus zu beleben, was theilweise wenigstens im Norden in dem Mangel einer entwickelten Technik begründet war. Aber auch in Bezug auf die verwendeten Stoffe spielte die Antike eine große Rolle; man benützte viele von ihren Phantasiegestalten, man personificirte Sonne und Mond, Tugenden und Laster und setzte alles allegorisch mit christlichen Ideen in Verbindung. Daneben aber kamen in Deutschland auch Scenen der Thiersage zur Verwendung, deren symbolische Bedeutung übrigens oft eine unklare geblieben ist.

Bezeichnend bleibt, daß die selbstständige Einzelnfigur fast ganz hinter der Gruppendarstellung zurücktritt. Auch darin bekundet sich das Vorwiegen des malerischen Sinnes. Die Denkmäler sind auf diesem Gebiete unzählbar. Auf kleineren Elfenbeinschnitzereien, Bücherdeckeln, Bechern und Hörnern, auf aus Erz gegossenen Thüren, Säulen, Taufbecken und auf Leuchtern entfaltet sich ein reicher Reliefschmuck. Oft sind die Scenen ungeschickt componirt, die Gestalten roh aufgefaßt und unbeholfen in der Bewegung, nicht selten jedoch tritt in Einzelnheiten ein gesundes Naturgefühl hervor. Zu den berühmtesten Reliefs gehört jenes auf den Externsteinen

bei Horn in Westfalen. Dasselbe stellt eine Kreuzabnahme vor und ist aus der Felswand einer altheidnischen Cultusgrotte ausgehauen. In den allegorischen Gestalten, wie denen des Mondes und der Sonne, welche mit dem etwas verzerrten Ausdruck der Klage niederblicken, und der Halbfigur Gottes, der über dem Kreuze schwebt, herrscht eine gewisse Schärfe und Härte, dagegen zeigt das schmerzlich bewegte Antlitz Mariä's, welche des Sohnes Haupt umfaßt, eine edle und warme Empfindung. Noch mehr durchdringt dieselbe die Sculpturen der goldnen Pforte in Freiberg. Das Feld unter dem Thorbogen zeigt die Drei Könige, welche vor Maria und dem Kinde knieen. Zu beiden Seiten des Einganges sind je vier symbolische Gestalten angebracht. Die Haltung der Körper und die Bildung der Köpfe ist von einer vornehmen Weichheit beseelt, die Gewandung nicht unedel. Im Ganzen sind diese Beispiele ziemlich selten, die architektonische Strenge beherrscht, besonders in Nordfrankreich, die Gestalten, streckt sie entweder säulenartig in die Höhe und legt die Kleidung in ängstliche Falten, unter welchen jede Körperform verschwindet, oder prägt den Statuen den Stempel einer barbarischen Formlosigkeit auf.

Die Malerei dieses Zeitraums geht von sehr rohen Formen aus, wenn man aus den Miniaturen der Handschriften einen absolut sicheren Schluß ziehen darf. Wohl zeigen auch sie Freude an der Farbe, aber diese selbst ist ohne Rücksicht auf die Natur des Gegenstandes gewählt, ohne Nuancen und oft auch sehr schmutzig, so daß manches Blatt einen teppichartigen, vollständig flachen Eindruck macht. Ebenso mangelhaft ist die Formgebung, welche von Byzanz beeinflußt, besonders in Deutschland zu einer Fleischlosigkeit und Steifheit der Körper gelangte, die oft einen geradezu abschreckenden Eindruck macht. Noch manierirter wurde die Zeichnung im elften Jahrhundert, wo die Körper sich der architektonischen Umrahmung fügen

mußten und man die Glieder oft so verrenkte, daß jeder organische Zusammenhang dabei gebrochen ward. Man darf aber hier nicht übersehen, daß die meisten dieser Malereien und Federzeichnungen, strenge genommen, nicht Produkte der Kunst, sondern klösterliche Handwerksarbeiten sind. Viel anziehender sind die oft mit großer Phantasie erdachten Anfangsbuchstaben mancher kostbaren Handschriften.

Die **Wandmalerei** ist, wie wir wissen, im reichsten Maße angewendet worden, aber die erhaltenen Reste sind sehr gering. Eines der bedeutendsten Denkmäler, dem Anfang des zwölften Jahrhunderts entstammend, befindet sich in der Kirche von St. Savin in Poitou, wo die Malereien bis in die Krypta alle freien Flächen überdecken und meist Scenen aus den beiden Testamenten, aber auch aus der Legende des Kirchenpatrons darstellen. Von deutschen Werken sind die Bilder der Kirche in Schwarzrheindorf bei Bonn zu nennen, in ihrer Anordnung und Auffassung nicht ohne schlichte Klarheit des Gefühls, aber ziemlich roh in der Technik. Zu den interessantesten Arbeiten aus der Zeit der späteren Romanik gehören die Deckenmalereien der Michaeliskirche in Hildesheim. Die meisten der Felder enthalten eine Figur; die Umrisse der Gestalten, wie die Linien der Gewandung sind sehr energisch, in einzelnen Motiven der Körperbewegung herrscht eine steife, aber doch gebietende Würde. Die Vorliebe für den Reiz der Farben zeigt uns auch die Glasmalerei, welche ihren Ausgangspunkt höchst wahrscheinlich im Süden Deutschlands hat, und die besonders von Frauen und Mönchen vielgeübte Teppichstickerei. Das bedeutendste Denkmal der letzteren ist die „Tapisserie" des Museums von Bayeux, einst in der Kathedrale dieser Stadt. Sie stellt auf einer Leinwand von 66 Meter Länge und 54 Centimeter Höhe die Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie dar; die Zeichnung und die Wahl der Farben — die Pferde sind roth

oder grün — zeigen nicht die geringste Anlehnung an die Natur, aber die oft genreartigen Vorgänge sind recht anschaulich geschildert.

In Italien waren Plastik und Malerei in dieser Epoche auch von Byzanz aus angeregt worden, blieben aber dennoch länger auf einer tiefen Stufe, als die der nördlichen Völker. In der Rohheit, welche bei diesen oft hervortritt, lag eine gesunde, unbändige Kraft, die nach Formen rang, hier aber war die Barbarei im neunten und zehnten Jahrhundert ein Zeichen des Verfalls, der langsam einer neuen Belebung des künstlerischen Sinnes wich. Die Miniaturen wie die Mosaiken tragen die Kennzeichen eines absterbenden Formgefühls an sich, ebenso sind die Wandmalereien nüchtern und steif. In Sicilien macht sich wieder ein frischeres Empfinden gegen Mitte des dreizehnten Jahrhunderts geltend. Aus dieser Zeit stammen die berühmten Mosaiken der Capella Palatina in Palermo; besonders ragen die betende Madonna der Apsis und die Cherubims der Kuppel durch die strenge Großartigkeit der Auffassung hervor, welche byzantinische Einflüsse, besonders in den Gewändern, nicht verleugnet, aber dem Ausdruck der Gesichter oft eine ergreifende Feierlichkeit verleiht.

Der eigentliche Umschwung der italienischen Plastik und Malerei knüpft sich aber an den Norden. Dort stand zuerst der Bildhauer Nicola Pisano, anfangs des dreizehnten Jahrhunderts geboren, auf, ein Künstler voll angebornem Schönheitsgefühl, der, unbeirrt von der ihn umgebenden, oft in leerer Steifheit erstarrten Formenwelt, den Geist der Antike wieder belebte. Er ist uns ein klarer Beweis, daß das Genie aus eigener Kraft über die Bedingungen seiner Gegenwart hinaus wirken und schaffen kann. Zugleich aber scheint es, als ob er in einer Zeit, die mehr oder minder an den überlieferten Formen festhielt, der erste wieder zum Studium

der Natur zurückgekehrt sei. Das Werk, an welches sich sein bleibender Ruhm kettet, ist die marmorne Kanzel des Baptisteriums von Pisa. Auf sieben Säulen, die durch sogenannte Kleeblattbogen verbunden sind, erhebt sich die Kanzel, zu welcher eine Treppe hinaufführt. Die Kapitäle, die Zwickel der Bogen sind mit feinen Sculpturen überdeckt. Besonders aber treten die Reliefs an den Wänden der Brüstung, sämmtlich Scenen aus dem neuen Testament darstellend, durch ihre Schönheit und durch das geläuterte Stilgefühl hervor. Die Bewegungen der Körper sind frei und edel, die Gewandung durchbricht die üblich gewesene Nüchternheit und Steifheit und versteckt den Leib nicht, sondern deckt ihn nur. Vorzüglich bekundet sich ein neuer Geist in der Behandlung der nackten Körper; das ist wieder von Innen belebtes Fleisch, das Spiel der Muskeln tritt organisch gegliedert auf und überrascht oft durch die Kühnheit der Motive. Nicht überall, aber zumeist ist auch der geistige Ausdruck der Köpfe klar erfaßt und mit edlem Realismus wiedergegeben. Wenn auch Nicola von Pisa nicht in der nächsten Zeit bereits die ganze italienische Plastik von den alten Ueberlieferungen loslöste und ihr seinen Stil aufzwang, so war er doch der erste Bahnbrecher für eine freie Kunst.

Auch auf dem Gebiete der Malerei waren um die Wende des dreizehnten Jahrhunderts einige Künstler thätig, welche sich von der geltenden Anschauung der Natur loszusagen strebten und gesündere, neue Principien suchten. Als der erste derselben ist Giovanni Cimabue, geboren 1240 in Florenz, zu nennen. Seine berühmtesten Tafelbilder sind drei Madonnen, deren bedeutendste sich in der Capella de Ruccelai der Kirche Maria Novella in des Malers Vaterstadt befindet. Wir sehen in dieser Schöpfung den Kampf zwischen den überlieferten Formen und dem freieren Empfinden. Maria sitzt, den Knaben auf dem Schooß. Ihr Kopf ist etwas geneigt;

Flächen und Linien des Angesichtes, ebenso die Zeichnung der rechten Hand und der Finger der Linken, welche sich unter dem Arm des Kindes durchschieben, sind steif und schematisch. Hier fehlt das Studium der Natur und die byzantinischen Formen sind maßgebend. Rechts und links von dem Stuhl knieen je drei Engel, aber über einander und sie sind es, in welchen sich ein ganz anderer Geist offenbart, denn die Haltung einiger spricht ehrfurchtsvolle Neugier und eine naive Empfindung in reizender Weise aus. Freier entfaltet sich der Künstler in den Wandgemälden der Klosterkirche von Assisi, welche über dem Grabe des „heiligen Franziskus" errichtet worden war (1228), interessant schon deshalb, weil sie der älteste Bau Italiens ist, in welchem frühgothische Formen auftreten. Nach Cimabue ist besonders Duccio von Siena zu nennen, dessen Wirken in die Jahre 1282—1320 fällt. Sein größtes Werk sind zwei Bilder des Domes: eine Madonna mit dem Kinde, umgeben von Engeln und Heiligen, und ein Gemälde, welches auf verschiedenen Feldern Scenen aus der Leidensgeschichte darstellt. Zu diesem gehörten früher noch achtzehn kleinere Tafeln, von denen sechs die letzten Momente aus dem Leben Maria's von der Verkündigung ihres Todes bis zur Grablegung zum Stoffe haben. Auch Duccio hat noch den Byzantinismus nicht ganz überwunden, aber besonders in seinen Männergestalten, wie auf der Fußwaschung, auf der Grablegung Maria's, tritt entschieden eine strengere Naturauffassung und ein Zug feiner und warmer Empfindung hervor. Nur in den leidenschaftlich erregteren Scenen, wie in der Kreuzigung, findet er noch nicht den richtigen und ergreifenden Ausdruck.

Mit Duccio stehen wir bereits an der Schwelle einer neuen Epoche. Bis jetzt hatte das Gemüth überall mit alten Formen zu kämpfen, aber doch bereitete sich schon, am frühesten in Frankreich, die Herrschaft eines neuen Kunst-

princips vor, welches dem durch die Kreuzzüge mitbedingten Aufschwung der Phantasie entsprechen und die oft starre Gebundenheit des romanischen Stils sowohl in der Baukunst, wie in der Plastik und Malerei durchbrechen sollte.





Elftes Kapitel.

Entwicklung und Herrschaft des gothischen Stils.

Die Periode, welche man die romanische nennt, zeigt das ganze Culturleben der Völker im Kampfe des nationalen Geistes gegenüber den Ueberlieferungen einer fremden Bildung. Wie bei den Griechen Homer schon lange die Grundzüge des Hellenenthums ausgesprochen hatte, ehe dieselben in den bildenden Künsten Formen gewannen, so zeigt uns auch das Mittelalter die Poesie als jene Kunst, welche zuerst den Charakter der Zeit ausspricht, weil sie über das am leichtesten zu beherrschende Material verfügt. So bereitete sich schon lange jener Stil vor, welchen man den gothischen nennt, aber nur langsam vermochte er überall die charakteristische Bestimmtheit zu erlangen, welche in der Literatur der verschiedenen Völker sich schon früh entschieden aussprach.

Die Culturbewegung, welche mit den Kreuzzügen verbunden war, hatte zuerst der abendländischen Phantasie einen mächtigen Anstoß gegeben. Neue Welten, von welchen bis

dahin nur eine unklare Kunde vorhanden war, erschlossen sich dem Blicke von Hunderttausenden, einige Zeit waren die Gemüther im Tiefsten ergriffen von jener unwiderstehlichen Macht der religiösen Empfindung, welche von jeher am gewaltigsten auf die Massen gewirkt hat. So unendlich viel beklagenswerthe Ausschreitungen die Kreuzzüge der spätern Zeit mit sich gebracht hatten, so viel dunkle Stellen jene Periode, welche für uns meist mit einem idealen Schimmer umgeben ist, auch aufzuweisen hat, eines ist sicher: sie hat die Starrheit des Lebens gebrochen, indem sie für einige Zeit die Mauern zwischen den westeuropäischen Völkern niederriß und sie alle zu einem idealen Zwecke vereinte. Tausend Keime, welche erst in späteren Jahrhunderten sich entfalteten, sind auf die Kreuzzüge zurückzuführen. Wie schon bemerkt, ward die Phantasie zuerst befruchtet und prägte den neuen Geist in der Dichtung aus.

Eine zweite Folge war die Entwicklung des Ritterthums und im Zusammenhange mit demselben die der ritterlichen Poesie, welche an die Stelle der geistlichen Dichtung trat und dadurch die einzelnen Volkssprachen von der fast unbedingten Herrschaft des Lateinischen befreite. Aber auch den Einzelnen von der unbedingten Herrschaft der kirchlichen Ideen. Wohl war und blieb das Zeitalter religiös, aber das Ritterthum und die aufstrebenden Städte machten sich von dem Clerus freier; das Individuum rang danach, sein eigenes Empfinden zu entfesseln. Und so spiegelt sich in den großen ritterlichen Dichtungen der kampfeslustige, phantastische Geist der Zeit, in den Marienliedern und im Minnegesang die tiefe Innerlichkeit. Der schwärmerische Drang nach dem Unendlichen und das Ringen nach der Selbstständigkeit bilden die bezeichnenden Merkmale des Zeitalters.

Den Anstoß der neuen Culturbewegung hat das nördliche Frankreich gegeben, welches auch zuerst den Gedanken

der Kreuzzüge mit schnellentflammter Begeisterung ergriffen und verwirklicht hatte. So war es auch dieses Land, in welchem zuerst die Gebundenheit des romanischen Stils auf allen Gebieten durchbrochen wurde, Leben, Poesie und bildende Kunst ein freieres, individuelles Leben gewannen und am Beginn des dreizehnten Jahrhunderts schon vollkommen jenes Gepräge an sich tragen, welches diese Periode von der vorhergehenden unterscheidet. Bald hatte Frankreich die Nachbarvölker angeregt; besonders in Deutschland verband sich die neue Strömung mit dem Volksgeiste und gab der Gothik jenen aufstrebenden Schwung und jene Innerlichkeit, welche die neue Bauart gerade auf dem deutschen Boden durch die kühnsten Schöpfungen verewigten. Daß sich ein Stil nicht plötzlich entwickeln kann, habe ich bereits mehrfach erwähnt. Schon unter der Herrschaft der romanischen Architektur wurden hier und dort Formen angewendet, welche später in der gothischen die meist charakteristischen Zeichen des Stils bilden sollten. Die wichtigste dieser Formen ist der Spitzbogen. Wohl hatte er schon verschiedenfach, auch, wie gezeigt worden ist, im Orient seine Anwendung gefunden, aber nur, um die Dekoration wechselreicher zu machen. In der Gothik jedoch wurde der Spitzbogen zum Grundprincip der ganzen Anlage. Der romanische Rundbogen, welcher bei den Gewölben und den Wandöffnungen verwandt wurde, drückte mit großer Wucht auf die Wände, Pfeiler und Säulen, welche deshalb sehr widerstandsfähig sein mußten, um den „Seitenschub" der Last zu ertragen. Deshalb ergaben sich die massiven Mauern, welche verhältnißmäßig nur durch wenige Fenster durchbrochen waren, die schweren, oft plumpen Säulen und Pfeiler als eine absolute Nothwendigkeit. Der Spitzbogen gestattet nicht nur eine viel größere Beweglichkeit, sondern er verkleinert auch den Seitenschub ganz erheblich. Die Folge war, daß die Säulen höher und schlanker werden,

die Mauern leichter, vielfacher durchbrochen werden konnten. Nicht mehr lastete die Decke massiv auf den Trägern, sondern wurde als ein System, ein Gerippe von Spitzbogen construirt. Die energisch hervortretenden Gurten und Rippen sind als die eigentlichen Träger der Decke aus starken Werksteinen hergestellt, die Deckenfelder dagegen, die „Gewölbkappen" so dünn und leicht als möglich ausgeführt. Dadurch gestaltete sich ein ganz neues Verhältniß zwischen Kraft und Last. Der antike Tempel zeigte uns das vollständige Gleichgewicht beider. Das Auge des Beschauers fühlte die Säule als Träger, den Architrav und die Decke als Last. Schon der Rundbogen und die Gewölbe durchbrechen dieses Verhältniß und beleben die Linien, aber noch immer tritt uns in der Art der Säulen und der Kapitäle wie in der Bildung der Decke Kraft und Last als getrennt entgegen. Die Gothik hebt scheinbar die Last ganz auf. Das Gewölbe, die Nischen, Fenster und Arkaden zeigen uns dasselbe Emporstreben, die gleiche Schlankheit; die Säule stemmt sich nicht mehr wie in der Antike und der Romanik einer bestimmten Last entgegen, sondern die Gurten und Rippen, welche von ihr aus sich nach oben hin ausbreiten, scheinen im freien Schwunge, wie Aeste aus dem Baum, hervorzuwachsen. Diesem Charakter des Innern entspricht auch der äußere Bau, welcher zugleich die Art der Construktion klar erkennen läßt. Das hohe Mittelschiff ragt über die beiden niedrigeren Seitenschiffe empor. Um auch dem Seitenschub des Mittelbaus zu begegnen, errichtete man von den am meisten gefährdeten Punkten der Mauer desselben sogenannte Strebebögen nach der Außenmauer der Nebenschiffe, so daß also der Druck des Gewölbes vertheilt wurde und in starken Strebepfeilern an der äußersten Mauer des Baues seinen kräftigen Widerstand finden konnte. Der Grundriß des Baues führt auf den der drei- oder fünfschiffigen Basilika zurück und verbindet damit die Verwendung des

dem Chore vorliegenden Querhauses, so daß sich als Grundform das lateinische Kreuz ergibt. Aber alle Theile sind viel reicher und mannigfaltiger entwickelt und die Höhenrichtung beherrscht vor allem den Eindruck des gesammten Raums. Sie ist es auch, welche allen dekorativen Einzelnheiten ihr bestimmtes Gepräge verleiht und besonders am Außenbau hervortritt. Die reichangebrachten Strebepfeiler sind mit kleinen Pyramiden, den „Fialen" gekrönt; die colossalen Fenster durchbrechen fast die ganzen Wände, die Thürme steigen, sich verjüngend, hoch empor. Ueberall beseitigen einzelne Theile die geraden Linien, überall schießen bewegte Formen plötzlich hervor und lösen die architektonische Schwere wie in einem übermüthigen Spiele auf. Das Auge kann nicht rasten, es muß von den Strebebogen und an den „Krabben" derselben zu den Fialen klettern; es wird längs den scharf vorspringenden Dachgesimsen und den darüber angebrachten Galerien zu dem Thurme hingeführt und muß an dessen vielgestaltigen Knospen, Pfeilerchen, Maaswerkfiguren bis zum Helme und der abschließenden Kreuzblume aufsteigen.

So ist die gothische Kirche zum architektonischen Symbol der gesammten Zeitstimmung geworden; war in der Romanik das einzelne Glied dem gesammten Zweck vollständig unterthan, so nimmt in der Gothik jedes seine Bedeutung für sich in Anspruch; es will für sich entwickelt und bezeichnet sein, es will mit theilnehmen an dem gemeinsamen Aufschwung, welcher das Hauptmerkmal des Stils bildet.

In dieser frischen, überquellenden Schöpferkraft brach sich der germanische Geist endlich unabhängig die Bahn und *warf zuerst die antiken Ueberlieferungen zur Seite.* Der Geist christlicher Schwärmerei, die tiefe Gottessehnsucht hatte im gothischen Stil ebenso ihren Ausdruck gefunden, wie das Streben des Einzelnen, im Organismus des Staates sich von der absoluten Autorität der Kirche zu be-

freien. Aber wie diese ganze Schwärmerei, welche die Kreuzzüge, das Ritterthum und die Ritter- und Minnedichtung geboren hatte, zu phantastisch war, um sich lange gesund zu erhalten, und im Leben und in der Poesie allmählich in Nüchternheit oder tolle Phantasterei ausartete, so war auch der gothische Stil nicht derart, daß er eine dauernde Herrschaft hätte ausüben können. Wieder ist es zuerst die Literatur, welche in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts das langsame Schwinden des idealistischen Geistes zeigt, dabei aber auch das Wachsthum des schlicht bürgerlichen Menschenverstandes offenbart; in den bildenden Künsten tritt der Verfall vielleicht hundert Jahre später ein und löst die Freiheit des gothischen Stils in Willkür und Künstelei auf.

Wie schon hervorgehoben ist, war es Frankreich, wo die frühesten Schöpfungen der Gothik entstanden; zuerst nur an Umbauten romanischer Kirchen, wie in St. Denis (Paris), dann in Verbindung mit romanischen Einzelnheiten in der Kirche des heiligen Remy zu Rheims und in der Kathedrale von Paris. Aber immer folgerichtiger entwickelte sich dabei das System des Spitzbogenbaus, bis es am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts seine klare und energische Ausbildung erfährt. Als das glänzendste Denkmal der französischen Frühgothik ist die Kathedrale von Rheims anzuführen, in deren Innern jedoch noch romanische Details angewendet sind. Erst der Dom von Amiens, vollendet 1288, zeigt auch die Dekoration nach allen Richtungen von dem neuen Stilgesetz beeinflußt. Im Laufe von ungefähr hundert Jahren unterwirft sich die Gothik das ganze Frankreich. Von hier aus werden vorerst die Niederlande beeinflußt, wo die Gothik von den reichen Handelsstädten Flanderns auch für den Profanbau zur Verwendung gelangt, an den Hallen der Innungen, an Rathhäusern, was natürlich eine gewisse Vereinfachung mit sich bringen mußte.

Deutschland hielt noch bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an der Romanik fest, wenn auch einzelne Bauten vor dieser Zeit bereits das Eindringen und die selbstständige Verwerthung der Gothik bezeugen, wie die Liebfrauenkirche in Trier, vollendet 1244. Mit dem Bau des Kölner Doms 1243 beginnt der neue Stil festen Fuß zu fassen, wenn auch noch in Anlehnung an französische Vorbilder; auch im Dome von Straßburg, vor allem in der von Erwin von Steinbach erbauten Façade vereinen sich die deutsche und französische Gothik zu einer ebenso harmonischen wie gebietenden Wirkung. Aber immer mehr macht sich die deutsche Stilauffassung frei und stellt jene Bauten hin, welche als die bedeutendsten Vertreter der deutschen Gothik gelten müssen, wie den Dom von Regensburg, die edelerdachte Kreuzkirche in Gmünd, die Frauenkirche in Nürnberg und den gewaltigen Stephansdom in Wien mit seiner unübersehbaren Fülle dekorativer Details und dem sich pyramidal verjüngenden Thurm, der eine Höhe von 124 Meter erreicht, aber erst 1433 vollendet worden ist.

Im Norden Deutschlands erlebte die Gothik eine besondre Umbildung in dem Backsteinbau, welcher zwar durch das Material die zierliche Ausführung des plastischen Ornaments und die Verwendung der feinen Details des gothischen Stils unmöglich machte, sie aber durch Flächendekoration und farbig glasirte Ziegel zu ersetzen suchte. Die meisten dieser Backsteinbauten wie der Dom von Schwerin, die Marienkirchen in Rostock und Danzig und die Frauenkirche in München imponiren mehr durch die Riesenhaftigkeit der Massen, als durch die edle Ausbildung der Einzelnheiten.

Von den gothischen Profanbauten in Deutschland ragt besonders das Rathhaus in Braunschweig mit seinen anmuthigen Bogengängen — ein Steinbau — hervor und unter den Backsteinbauten der vor allem innerlich höchst interessante

„Artushof“ in Danzig und das Schloß Marienburg, der Hauptsitz des deutschen Ordens.

Wie der Norden Europa's die Romanik in selbstständiger Weise entwickelt hatte, so gab er auch der Gothik ein eigenartiges Gepräge. England ward, wie Deutschland, durch Frankreich zuerst beeinflußt, vereinfachte aber die Formen und verband sie mit heimischen Motiven, in späterer Zeit besonders durch die Verwendung der Holzdecken statt der steinernen Gewölbe, was auch eine Umbildung der Pfeiler nach sich ziehen mußte.

Zu den bedeutendsten Werken englischer Frühgothik gehören die Kathedralen von Salisbury und Lincoln. Im vierzehnten Jahrhundert macht sich eine glänzende, allmählich ins Spielende ausartende Dekoration bemerklich, welche ihren Höhepunkt in dem Chor der Westminsterkirche in London erreicht. Schweden und Dänemark wurden von England und Deutschland beeinflußt und vermochten sich, wenn auch die Dekoration manches Eigenthümliche aufweist, keine selbstständige Blüthe zu erwerben.

In einer andern Weise mußte die Gothik in Italien und Spanien wirken. In dem zweiten Lande war selbst die Romanik, die doch aus den antiken Ueberlieferungen hervorgegangen war, nicht im Stande gewesen, die flacheingedeckte Basilika zu verdrängen. Um so stärker mußte der Widerstand gegen einen Stil sein, welcher die gebräuchlichen Formen nach allen Richtungen hin durchbrach. So wirkte der neue Stil in Italien nicht so umwälzend wie in Frankreich und England, sondern ging nur eine Verbindung mit der heimischen Bauweise ein und siegte nur dort, wo, wie in der Kirche des heiligen Franziskus von Assisi, ein deutscher Meister den Bau leitete. In den großen Kirchen der frühen Gothik, in den Domen zu Florenz, Siena und Orvieto, zeigt sich die Verquickung der Stilarten, in den zwei letzteren ist strenge ge-

nommen nur die Façade in ihrem allgemeinen Entwurf stilgerecht im Sinne der Gothik entwickelt, im übrigen sind aber nur gothische Details, nicht aber die Construktion der nordischen Kunstart entnommen.

Der späteren Zeit, Ende des vierzehnten und Anfang des folgenden Jahrhunderts gehört der Marmorbau des Domes von Mailand an, gleichfalls ein Werk deutscher Meister; ebenso S. Petronio in Bologna, welche Kirche übrigens nicht vollendet worden ist. Im italienischen Profanbau gelangte die Gothik in gleicher Weise nicht zu unbedingter Herrschaft; man darf behaupten, daß der ästhetische, geschultere Sinn der italienischen Künstler mit vollstem Bewußtsein sich gegen den Stil aufgelehnt habe, obwohl sie ihm viele Details und auch hier und dort die Construktion entnahmen. Alle die theils düster ernsten, theils glanzvollen Profanbauten, wie der „Palazzo vecchio" in Florenz, der Dogenpalast in Venedig, die heitern Paläste am Canale grande der letzteren Stadt beweisen, daß trotz aller Einflüsse die antiken Ueberlieferungen römischer und byzantinischer Kunst nicht verdrängt werden konnten.

In ähnlicher Weise wie in Italien scheint die Gothik in Spanien, so weit sich nach den ziemlich dürftigen Untersuchungen darüber schließen läßt, die romanisch-maurische Kunst nicht verdrängt zu haben, wenn auch einzelne der bedeutendsten und großartigsten Bauwerke des Mittelalters, wie die Kathedrale von Burgos (begonnen 1221, die Façade von einem Deutschen erst 1456 vollendet), und die von Toledo den gothischen Stil zu imposanten Wirkungen benützten.

Wie die gothische Architektur am Beginn mit und neben der romanischen gewirkt hat, so daß eine langsame Entwicklung stattfand, so war auch die Plastik nicht sofort zu jenen Formen gekommen, welche der Bildhauerei der Gothik eigen sind. Diese treten als abgeschlossen und als frei von roma-

nischer Nachwirkung erst gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts hervor und bleiben bis ungefähr zur Mitte des fünfzehnten herrschend. Dieselben Culturströmungen, welche in den himmelanstrebenden Bauwerken die ideale Sehnsucht des Zeitalters und sein Streben nach individueller Freiheit zum Ausdruck gebracht hatten, geben auch den plastischen Werken den bezeichnenden Stempel. Die Romanik zeigte in einzelnen Künstlern, wie in dem Meister der goldenen Pforte in Freiberg, in Nicola Pisano einen überraschenden Nachklang antiken Stilgefühls, welches nicht nur die Seele auszudrücken strebte, sondern dem Körper volle Aufmerksamkeit widmete. Diese Ausnahmen jedoch kommen kaum in Betracht gegenüber der Unzahl jener Schöpfungen, in welchen zwar noch rohgewordene antike Ueberlieferungen nachwirken, die aber sonst ganz und gar sich den Zwecken der Baukunst fügen müssen. Diese Gebundenheit der Plastik dauerte auch in dem gothischen Stile fort.

Wohl bewegt sich der ausübende Werkmeister — die meisten Arbeiten sind Werke von tüchtig geschulten Steinmetzen — freier als in der romanischen Zeit, aber von einer künstlerischen Freiheit in unserem Sinne ist selten die Rede. Wie die Stoffe der Reliefs und Statuen fast nur dem kirchlichen Gedankenkreise entnommen sind, so sind die Arbeiten selbst in Bezug auf den Kirchenbau gedacht, als Theile des architektonischen Ganzen entworfen und ausgeführt. Der Fortschritt liegt darin, daß innerhalb dieser Grenzen sich eine gewisse Vertiefung des seelischen Inhalts, eine größere Flüssigkeit der Empfindung bemerkbar macht. Hier zeigt sich der entscheidende Gegensatz des christlich-germanischen und des antiken Geistes. Dieser hat, wie bei der Besprechung des Apoll von Tenea und der Aegineten-Gruppe (S. 75) gezeigt worden ist, den Körper bereits vollständig beherrscht, ehe ihm das innere Leben der Köpfe auszudrücken gelang. Die Gothik

geht gemäß der Zeit, welcher sie entstammt, den umgekehrten Weg: sie ringt mit aller Kraft der Seele die innere Bewegung des gläubigen Gemüths im Spiegel des Angesichts zu zeigen und gelangt dazu die feinsten Schwingungen dieser religiösen Empfindung klar zu machen, während sie an der naturalistischen Darstellung des Körpers scheitert. Wohl ist die Ahnung vorhanden, daß auch dieser berufen sei, die Bewegung des Innern im lebendigen Nachklang zu zeigen; man gibt die oft plumpe Starrheit des romanischen Stils auf, man strebt danach, den Körper freier, schwungvoller zu gestalten, aber man kennt die Natur zu wenig. So wird die zarte Umrißlinie der besten Schöpfungen unwahr, der organische Zusammenhang der Körpertheile willkürlich gebrochen; eine unnatürliche Verrenkung und Fleischlosigkeit wird das Kennzeichen des Verfalls. Dazu kommt noch der äußere Umstand, daß selten eine der Gestalten unabhängig für sich gedacht und ausgeführt ist, sondern in einen von dem Baumeister bestimmten Platz hineincomponirt werden und sich den strengen Linien der umgebenden Bauglieder fügen muß.

In allen diesen Verhältnissen liegen die Gründe für die Vorzüge und die Mängel der gothischen Plastik. Sie wirkt streng stilistisch im Zusammenhang mit dem Ganzen, sie entspricht in ihrer gläubigen, frauenhaften Empfindungsweise dem schwärmerischen, phantastischen Eindruck der Umgebung, aber sie verliert dabei die innere Freiheit und bleibt ganz an die Architektur gefesselt.

Der figürliche Schmuck der gothischen Bauten ist unübersehbar, denn sie verwandten ihn in einer verschwenderischen Fülle, an den reichentwickelten Façaden, an den Wandungen der tiefen Portale, an den Thürpfosten und im Innern der Dome. Die Stoffe selbst waren fast immer kirchlich und die einzelnen Gestalten wurden, wenn auch räumlich getrennt,

mit einander durch den Hauptgedanken häufig in tiefsymbolischer Weise in Verbindung gebracht.

Frankreich eröffnete auch hier die Bahn der neuen Entwicklung und schuf in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in den Sculpturen des jüngsten Gerichtes und in einem Christus an dem Hauptportal der Kathedrale von Rheims eines der vollendetsten Werke, welches innerhalb des Stils überhaupt möglich war. Das Seelenleben kommt zu seinem vollen Ausdruck, die Auffassung ist edel, der Faltenwurf der Gewänder zeigt Fluß, wenn er auch nicht selten bei strengerer Betrachtung in die Formen des Körpers schneidet. Im vierzehnten Jahrhundert steht Deutschland über seinem westlichen Nachbarn; Köln, Nürnberg und vor ihnen Straßburg entfalten eine reiche Thätigkeit. In Italiens Plastik zeigt sich dasselbe, wie in der Architektur: die antiken Traditionen, durch Nicola Pisano belebt, wirken zu sehr nach, um nicht gerade in den bedeutendsten Arbeiten zur Geltung zu kommen. Giovanni, Nicola's Sohn, arbeitet mit den Formen, wenn auch nicht mit dem vollen Genie seines Vaters weiter, doch zeigt er einen Fortschritt in der Vertiefung des Empfindungslebens, wie auf der Kanzel von S. Andrea in Pistoja, besonders aber auf der Madonna mit dem Kinde an einem der Portale des Domes in Florenz. Die Behandlung der Gestalt und der Gewandung, die Haltung des Körpers und die Formen des Antlitzes stehen der antiken Schönheit viel näher, als der Innerlichkeit der freiesten Schöpfungen der Gothik. Neben Giovanni ist Andrea Pisano († 1345) zu nennen, dessen Erzthüre an der Südseite des Baptisteriums in Florenz zu den bedeutendsten Werken der ganzen Zeit gehört. Das Thor ist mit 28 Platten überkleidet, welche in einfachem und strengem Reliefstil das Leben Johannes des Täufers und allegorische Darstellungen der Tugenden vorführen. Auch bei ihm tritt

uns eine viel größere Freiheit und Vornehmheit entgegen, als sie unter der absoluten Herrschaft des gothischen Stils jemals hätte möglich sein können.

Die Malerei konnte sich in Deutschland und Frankreich, wo die Gothik die strengste Ausbildung erfuhr, nicht frei entfalten, weil die gewaltigen, oft dicht an einander gedrängten Fenster die Mauerflächen fast vollständig durchbrachen. Damit ging auch gerade der deutschen Kunst am meisten die Fähigkeit, umfassende Stoffe auf großen Flächen darzustellen, verloren und sie wurde zu einer gewissen kleinbürgerlichen, wenn auch innigen Anschauungsweise erzogen, welche sich später selbst großen Meistern hemmend entgegenstellte. Was wir an gothischen Wandmalereien besitzen, wie in Ramersdorf bei Bonn, im Chor des Kölner Doms, in den großen Mosaikbildern des Doms in Prag u. s. w., ist ganz von der gothischen Formanschauung beherrscht, selbst wenn oft eine gewisse Würde durchbricht.

Die Freude an dem Farbenzauber, welche sich durch das ganze Mittelalter hindurch mannigfaltig bekundete, spricht sich am meisten in der Glasmalerei aus. Durch die bunten Fenster einstrahlend brach sich das helle Sonnenlicht und sandte nun seine vielfarbigen, spielenden Strahlen in die gewaltigen Räume, eine magische Dämmerung erzeugend, welche den stimmungsvollen Eindruck der hohen Dome noch erhöhte. Die ältesten Fenster zeigen uns noch das Verständniß für das, was dem Künstler auszuführen gestattet sein konnte. Wohl behandelt man zusammenhängende Stoffe und setzt ganze Figuren zusammen, aber man bemüht sich jedem Versuch, perspektivische Wirkungen zu erreichen, aus dem Wege zu gehen. So wirken die ältesten Fenster wie „Glasteppiche“; alles Dargestellte, Ornamente wie Figuren, sind vollständig flach in ihrem Eindruck, welcher durch den teppichartig gemusterten Grund, von dem sich die Gestalten und Medaillons

abheben, unterstützt wird. Allmählich jedoch begann die Glasmalerei Wirkungen anzustreben, welche dem Begriff der durchsichtigen Fläche widersprachen: man begann die Gestalten durch auf das Glas gemalte Striche zu modelliren und helle Lichter aufzusetzen, so daß der Eindruck ein plastischer wird und sie scheinbar aus der Fläche hervortreten; man strebte nach perspektivischer Anordnung der Figuren und suchte Tiefe zu erreichen — kurz das Glasgemälde wetteiferte mit dem Staffeleibild und verlor dadurch seine natürlichen Vorzüge.

Im Dienste der kirchlichen Ideen war auch die „Tafelmalerei" im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts zu einer gewissen Vervollkommnung gelangt, bis sich ungefähr vor der Mitte des vierzehnten bestimmte Schulen zu bilden begannen. Man malte auf Holz, welches vollkommen geglättet und mit einem Kreidegrund versehen war, aber nicht mit Oel-, sondern mit Temperafarben. Tempera bezeichnet ursprünglich nur das Bindemittel, welches die Farbstoffe flüssig machte. In Italien mischte man ihn mit Eigelb und Feigenmilch, in Deutschland meist mit Eigelb und Honig. Doch gab es noch andere Bereitungsweisen, welche die Maler als ein Geheimniß bewahrten. Die deutsche Temperatechnik gestattete eine große Helligkeit der Töne, ein sehr zartes „Vertreiben" derselben, welches die Art der Pinselführung vollständig verdeckte. Die Tafelbilder wurden zumeist als Altarschmuck verwendet, so zwar, daß man ein größeres und zwei oder vier schmälere mit einander in der Art verband, daß die letzteren, beweglich wie die Flügel eines Schrankes, das Mittelbild bedecken konnten.

Die älteste der deutschen Schulen ist die von Prag, welche unter des Kaiser Karls des Vierten Mäcenat eine rege Thätigkeit entfaltete. Die charakteristischen Merkmale der Schule treten in den Werken Meister Dietrichs hervor, welche er für die Kreuzkapelle der Burg Karlstein ge-

malt hat. Es sind 133 Tafeln, Halbfiguren von Aposteln, Heiligen, Evangelisten u. s. w. auf tapetenartig gemustertem Goldgrund. In der Auffassung der Köpfe, welche fast durchgängig den böhmischen Typus an sich tragen, starke Backenknochen und derbe Nasen, zeigt sich eine im Verhältnisse zu früheren deutschen Werken realistische Auffassung, die Körper und Hände sind oft unbeholfen und unverstanden. Aber der realistische Zug wird durch die zarte, oft weichlich zerflossene Tongebung, wie durch den idealisirenden Goldgrund vollkommen aufgehoben.

Einen sehr verschiedenen Charakter trägt, besonders in der Formanschauung, die niederrheinische, sogenannte Kölner Schule. Sie prägt die Merkmale deutscher Gothik viel entschiedener aus und entbehrt jede Hinneigung zum Realismus. Ueberschlank und mager sind die Körper, die Gewänder verrathen nichts von den Conturen des Leibes und fließen in weichen, oft fein gelegten Falten nieder. Die ganze übersinnliche Schwärmerei der Mariendichtung und des Minneliedes, eine oft mystische Schwärmerei und Verzückung blickt uns aus den zarten, ovalen Gesichtern, aus den halbgeschlossenen Augen entgegen, eine unausgesprochene Sehnsucht, neben einem kindlichen, gottseligen Frieden. Diesem allgemeinen Charakter entspricht auch das zarte Kolorit des Fleisches, die leuchtenden und doch gebrochenen Töne der Gewandung und der Goldgrund, der mit seinem sanften Glanze die Gestalten umfließt und sie aus allen Bedingungen des wirklichen Lebens in eine rein ideale Höhe versetzt.

Wer diese Kunst genießen will, muß seine realistischen Anschauungen bei Seite setzen und sich bemühen, die Seele in ihr zu finden, dann wird er die tiefe Innigkeit, welche sie beseelt, verstehen lernen. Die Derbheit des Zeitalters spielt schon in diese Kunst herein, wenn, wie am Altar der Claren-Kirche in Köln (jetzt im Dom) neben Scenen, die ganz

das übersinnliche Gepräge der Schule tragen, Marterscenen mit scheußlichen Henkern dargestellt sind. Besonders muß das Mittelbild eines Altars im Kölner Museum, die Madonna mit der Bohnenblüthe in der linken Hand genannt werden, welche unter den zahlreichen, oft idyllisch gedachten Marienbildern einen hervorragenden Rang einnimmt.

Wieder eine andre Richtung bekundet die Schule in Nürnberg, welche sich zwar die Innigkeit der Empfindung bewahrte, dabei aber, von der Plastik beeinflußt, eine entschiedenere Behandlung der Körper errang und auch in der Farbe nach markiger Kraft strebte. Als das hervorragendste Werk der Schule gilt der von Kunz Imhof in die St. Lorenzkirche von 1422 gestiftete Altar; auf dem Mittelbilde die sitzenden Gestalten von Christus und Maria, welche sich mit demüthiger Miene vorbeugt, um die Krone zu empfangen, welche der Sohn ihr eben auf das Haupt setzt; auf den Seitenflügeln Apostel und die Familie des Stifters.

In Italien entwickelte sich die Malerei, ebenso wie die Plastik, unter günstigeren Bedingungen. Vor allem kam ihr der Umstand zu gut, daß die gothische Architektur mit ihrer Verachtung der größten Mauerflächen nicht heimisch werden konnte. Dadurch ward den Künstlern der Raum erhalten, welcher für umfassende Compositionen nothwendig ist. Mit voller Freiheit durften sie sich bewegen, unbeengt von der Tyrannei der Baukunst. Dabei gewannen sie zugleich immer mehr den Blick für große Gesammtwirkungen, blieben mit ihrer Phantasie nicht an einer Gestalt, nicht an der Ausführung der Details haften, sondern lernten es, Massen zu beherrschen und sie durch einen großen gemeinsamen Gedanken auf einer Fläche zu vereinen. Die freie Persönlichkeit des Künstlers, in Frankreich, Deutschland und England fast überall in die Grenzen einer zünftigen Kunstübung eingeengt, tritt in Italien immer stärker und bestimmter hervor. Dort schafft der Ein-

zelne strenge innerhalb der hergebrachten Anschauungen, innerhalb der gemeinsamen Stimmung, mit den Mitteln der gemeinsamen Technik. Hier beginnt der Einzelne sich unabhängig dem überlieferten Stoff entgegenzustellen, er belebt ihn mit seiner subjektiven Empfindung, stellt ihn auf jene Weise dar, die seinem Gefühle am nächsten steht. In Deutschland kennen wir deshalb so wenig Künstlernamen, hier dagegen tritt die Persönlichkeit des Urhebers für ihre Schöpfung ein.

Als der bedeutendste Meister tritt uns Giotto di Bordone, geb. 1266 zu del Colle bei Florenz entgegen. Gebildet in der Schule Cimabue's entfaltete er als Architekt, Plastiker und Maler eine bewunderungswürdige Thätigkeit und eröffnete die Reihe jener universellen Geister der italienischen Kunst, welche die ganze Welt, so weit sie sich in Formen und Farben aussprechen läßt, beherrschten.

Der große Fortschritt Giotto's beruht darin, daß er jede Composition bis in das Kleinste durch einen Gedanken belebt. Kein Glied der Gruppen ist ohne Beziehung zu demselben, nirgends füllt er den Raum mit leeren Figuren. Sein umfassendstes Werk ist der Cyklus von Wandbildern in St. Maria dell' Arena in Padua, welcher die Geschichte Christi und Maria's behandelt. Jede Scene weiß Giotto in ihrem Angelpunkte zu erfassen; klar tritt die Hauptgestalt hervor, klar sind von ihr aus die Wirkungen entwickelt, die Stimmung des Augenblicks überzeugend und schlicht dargestellt. Wohl kehren gewisse Typen der Köpfe, gewisse Motive der Bewegung, sehr oft wieder; wohl ist das Verständniß der Anatomie des Menschenkörpers noch beschränkt, ebenso wie die Kenntniß der Perspektive, aber die klare Geschlossenheit des Hauptgedankens wird nirgendwo vernichtet, jede Empfindung gelangt, wenn auch oft in gewaltsamen Linien, zum Ausdruck. Noch Eins ist zu erwähnen: Giotto hat ein feines Gefühl für die Benützung des Raumes; er componirt so, daß

sich der Stoff stets frei entfaltet, aber dabei doch auf den gegebenen Raum Rücksicht nimmt.

Die Grenzen der Darstellungskraft Giotto's liegen dort, wo starke, energische Vorgänge, wie etwa der bethlehemitische Kindermord, die Vertreibung der Wechsler die vollste Beherrschung der Körperbewegung und des Mienenspiels verlangen. Für seine Zeit war es Wahrheit, für uns, deren Auge an einer vollendeten Kunst späterer Zeit erzogen ist, tritt das Ungenügende dann hervor. Am ergreifendsten wirkt Giotto, wo sich die Dramatik des Vorgangs in sanfteren Bewegungen ernster oder freudiggehaltener Scenen entwickelt, wie in der Darstellung der kleinen Maria, welche von ihrer Mutter in den Tempel geführt wird, in der Erweckung des Lazarus.

Die Frescotechnik scheint durch Giotto eine größere Vervollkommnung erlangt zu haben. Der Vorgang bei derselben ist ungefähr folgender. Die Wand wird zuerst mit einem leichten Kalkanwurf versehen und, nachdem dieser vollständig getrocknet ist, in viereckige Felder eingetheilt und dann die Composition darauf gezeichnet. Danach werden einzelne Stücke, so groß wie sie der Maler eben in einem Tage vollenden kann, nochmals mit einem frischen Kalkanwurf versehen, welchen die Conturen durchschimmern, und mit eigens gemischten Farben bemalt. Da die Felder sehr schnell trocknen und keine Correktur gestatten, war eine sichere und schnelle Technik nothwendig.

Giotto übte auf eine Reihe von Malern einen mächtigen Einfluß, wie auf Taddeo Gaddi, und weiterhin auf dessen Sohn und dessen Schüler. Doch scheinen auch neben der idealisirenden strengen Richtung realistische Strebungen aufgetreten zu sein, da ein Künstler gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts den Spottnamen „Affe der Natur" erhalten hat.

Am meisten selbstständig entwickelte Giotto's Anschauungen

Andrea di Cione, genannt Orcagna, wie sein Vorgänger gleichfalls als Architekt und Bildhauer thätig († 1368). Seine bedeutendsten Schöpfungen sind die Darstellungen von Gericht und Hölle und Paradies in der Capella Strozzi von S. Maria Novella und das Altarbild derselben Capelle, unter denen das Paradies durch die Schönheit und den Adel der Gestalten, wie durch das klare Colorit besonders hervorragt. Orcagna ist viel bestimmter in der Formgebung der Körper und in der Modellirung der Köpfe, als Giotto, und in der allgemeinen Charakteristik männlicher und bestimmter.

Neben der Schule von Florenz behauptete sich in charakteristischer Unabhängigkeit die von Siena, welche gegenüber der dramatischen Bewegtheit der Florentiner das innerlich harmonische vertiefte Seelenleben festhält. Das Haupt der Schule ist Simone Martini, † 1347, sein bedeutendstes Werk, die thronende Madonna in Palazzo Pubblico von Siena, etwas streng symmetrisch in der Anordnung, aber von großer Liebenswürdigkeit im Ausdruck der Köpfe, besonders Maria's und der Engel, welche rechts und links vor dem Throne dem segnenden Christus Blumenkörbchen bieten. Neben Martini sind Lippo Memmi und die Gebrüder Lorenzo zu nennen, besonders Ambrogio Lorenzo, welcher in einem der Säle des Palazzo Pubblico große Wandgemälde ausführte — vollendet 1340 — deren Stoffe der Segen einer guten Regierung und die Nachtheile einer schlechten sind. Der Vorwurf nöthigte ihn, Allegorien anzuwenden; einzelne derselben, wie die Gestalten des Friedens, besonders aber der Kopf der „Eintracht", sind von einem Adel und einer Schönheit, wie sie bis dahin von keinem Maler erreicht worden sind.

Schon in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts begann die Schule von Siena zu sinken und arbeitete zuletzt bis in das fünfzehnte hinein immer handwerksmäßiger und schablonenhaft weiter, während sonst überall ein frischeres

Leben zu pulsiren begann und das Studium der Natur und der Perspektive immer mehr in den Vordergrund trat. Ein Meister vereint in sich noch einmal die ganze Tiefe und Innigkeit, die kindlich reine Schönheit des Mittelalters, erweckt noch einmal die Poesie des Christenthums und gibt sich ganz der religiösen Empfindung hin: Fra Giovanni Angelico, nach seinem Geburtsort da Fiesole genannt, († 1455). Keinem Maler ist es wie dem „engelgleichen“ Mönche von S. Marco gelungen, die hingebende, echte Gläubigkeit, die kindliche Innigkeit der Empfindung in so harmonischer und ergreifender Weise zu gestalten. Seine Seele war voll und ganz bei dem, was er schuf, er soll geweint haben, wenn er das Leiden Christi malte. Vielleicht auch nur eine Anekdote, wie sie zu Tausenden sich an das Leben der Künstler ketten, aber doch bezeichnend für Fiesole's Schaffen. In seiner Phantasie bestand kein Gegensatz, die Stoffe, welche er darstellte, waren ihm volle Wahrheit, die Kunstübung ein Gebet. Und darin wurzelt die milde Harmonie seiner Schöpfungen, welche die meisten, der großartige Ernst, welcher einige seiner Bilder auszeichnet. Aber in dieser Milde wurzeln auch seine Schwächen: er vermag weder Leidenschaften zu empfinden noch darzustellen, wie die Verdammten auf dem Bilde im Dom von Orvieto beweisen. Voll gibt er sich in vielen kleineren Werken, wie in dem Altar aus S. Maria Novella, jetzt im Kloster von San Marco (Florenz), und in den Wandgemälden ebenda, besonders im Christus am Kreuze, umgeben von den trauernden Frauen und Heiligen. Auch in seiner Technik bekundet sich sein Charakter, das Colorit ist frisch und zart, die Modellirung fein, die Conturen einfach und anmuthig bewegt.

Es geht aus der Darstellung hervor, wie verschieden die Wege sind, welche die Künste des Nordens und des Südens wandeln. Dort beherrscht der Geist der Baukunst sowohl

Plastik wie Malerei und fesselt sie in seine Stilgesetze so sehr, daß eine unabhängige Entwicklung für sie zur Unmöglichkeit wird. Am Anfange und in der Blüthe der Gothik war die Anlehnung an die Architektur von Vortheil, sobald aber individuelle Strebungen hervortraten, mußte der Zwang beseitigt werden dadurch, daß von irgend woher ein neues Kunstprincip ausgesprochen wurde. In Italien gehen die drei bildenden Künste neben einander, jede ringt nach Selbstständigkeit und hilft der andern, ohne ihr sclavisch zu dienen. Es konnte deshalb nur in Italien sich eine Blüthe der einzelnen Künste entfalten, welche fähig war, befruchtende Keime auszustreuen, weil nur hier in immer bestimmterer Form sich das Streben nach Rückkehr zu einer veredelten Natur ausspricht; diese aber ist das einzige Mittel, um eine Kunst zu heilen, welche durch die Uebertreibung stilistischer Anschauungen in Schablone und Starrheit verfallen ist. Damit aber diese Befreiung der Phantasie von den Fesseln der Ueberlieferung erreicht werden konnte, mußte die mittelalterliche, an die Zwecke der Kirche gebundene Weltanschauung zerfallen.





Zwölftes Kapitel.

Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert.

Architektur.

Jeder, der irgend einen Zweig menschlicher Thätigkeit in seinem geschichtlichen Werden begleitet, ist genöthigt, bestimmte Perioden von einander abzugrenzen. Wie verschieden dieselben aber auch auf ihrem charakteristischen Höhepunkte sein mögen, die Entwicklung kennt in der Wirklichkeit keine jähen Sprünge, weder in der unendlichen Welt des Geistes noch in der Natur. Knospe, Blüthe, Frucht sind zwar etwas anderes, aber doch wieder eins und dasselbe; verschieden in der Form, aber doch schließt die Knospe schon die Blüthe, diese die Anfänge der Frucht ein, so daß in stiller organischer Entfaltung eines dem andern folgen muß, wenn nicht Einflüsse äußerer Art hemmend dazwischen treten. Aber auch die Knospe ist nicht das Erste, wenn auch das erste Sichtbare. Schon vor ihr arbeitet es im Zweige, sammelt sich leise die

Treibkraft an irgend einem Punkte, besiegt den Widerstand der Rinde und tritt nach einem ungesehenen Kampfe endlich in die Erscheinungswelt ein. Aehnlich ist der Vorgang im Geistesleben. Jene tiefeingreifenden, friedlichen oder gewaltsamen Aenderungen, welche wie Marksteine zwischen den Epochen stehen, sind immer schon lange vorbereitet. Hier und dort, auf ganz verschiedenen Gebieten, regen sich im dunklen Werdedrang neue Kräfte, neue Gedanken, oft kaum als neu erkannt; Menschen, durch hunderte von Meilen, durch nationale Anschauungen getrennt, begegnen sich in den gleichen Anschauungen, nehmen den Kampf gegen das Herrschende in Staat und Religion mit kleinen Mitteln auf. Langsam bereitet sich eine neue Stimmung vor, es wächst der stumme Geist des Widerstandes gegen leere Satzungen, starre Formeln, bis endlich irgend ein Individuum zum Sprecher des neuen Geistes wird und auf einmal, wie über Nacht, die Empfindung von tausend und tausend Gleichdenkenden entfesselt, während die Anhänger des Alten über das plötzliche Einbrechen der morschen Vergangenheit staunen, weil sie die Zeichen des Verfalls nicht beachtet haben.

Eine tiefe Kluft trennt die Ideen und Formen des Mittelalters von jener Zeit, welche man mit dem Namen der „Wiedergeburt", der Renaissance bezeichnet, aber diese Kluft besteht nur für uns, die wir die bezeichnenden Erscheinungen beider Epochen zusammenfassen und nun einander vergleichend gegenüberstellen. In der Wirklichkeit jedoch vollzog sich die Zersetzung der alten Weltanschauung langsam und stückweise, und ebenso langsam bildete sich neben ihr die neue aus.

Aber verschieden entwickelte sich die Bewegung in den verschiedenen Ländern, vor allem in Deutschland. Die strenge Ordnung des Feudalstaates, welche nur zwei Stände neben den Fürsten kannte, den Clerus und den freien Edling, von denen alles abhängig war, hatte durch die Erstarkung des

Bürgerthums bereits eine Bresche erlitten. Poesie und Wissenschaft, im Zeitalter des Romanismus ganz in den Händen des Clerus, waren allmählich in die des Ritterstandes gekommen, bis dieser sank und der Bürger das Erbe übernahm. Schon in jenem Jahrhundert, das auf dem Gebiete der gothischen Baukunst die herrlichen Dome, wie jenen von Straßburg schuf, begann sich langsam das bürgerliche Denken im Kampfe gegen die Enge der ritterlichen Standesanschauungen zu regen; der gesunde schlichte Menschenverstand stellte sich den Uebertreibungen des Ritterthums entgegen und an die Stelle der phantastischen Welt begann langsam die wirkliche zu treten. Schon frühe regte sich zugleich im Gefühl des Bürgerthums der Widerspruch gegen die Uebergewalt des Clerus, gegen seine Unsittlichkeit, aber auch das Bestreben, die eigene Unabhängigkeit gegen Fürsten, Adel und Geistlichkeit zu wahren. Jedoch unberührt von all diesen Strebungen bleibt das religiöse Bedürfniß. Es bricht sich in krankhaften Erscheinungen die Bahn, wie in den Geißlerfahrten, aber auch in jenem Bunde der Gottesfreude in den Rheinlanden, welcher die Kirche und den Clerus zu reformiren, das religiöse Empfinden zu läutern und zu vertiefen bestrebt war. Kurz, die Empfindung, daß die Zeitverhältnisse neue Lebensformen beanspruchen, ward immer allgemeiner bis gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Aber dennoch mußten die reformatorischen Gedanken auf kleinere Kreise beschränkt bleiben, so lange kein Mittel gefunden war, dieselben Jedem zugänglich zu machen. Das geschah durch die Erfindung Guttenbergs, durch den Buchdruck (1440).

Mit dieser Entwicklung gleichzeitig geht eine andere in Italien: die allmähliche Belebung des Studiums der antiken Schriftsteller, welches durch griechische Gelehrte nach Italien gekommen war und durch den Fall von Constantinopel 1452 einen gewaltigen Aufschwung erlebte. Das Mittel, die Geistes-

schätze der alten Welt zu beleben für Tausende, hatte Deutschlands Genius gefunden und nun entwickelte sich auf Grundlage der wiedererstandenen Antike, jene Geistesbewegung, welche man den „Humanismus" nennt. Er fand in Deutschland einen günstigen Boden, denn schon hatte man sich — von den Niederlanden beeinflußt — mit den bis dahin bekannten alten Schriftstellern beschäftigt und machte sich nun mit Feuereifer über die neuerschlossenen Schätze. Aber während sie in Deutschland mithalfen, eine sittliche Reformation hervorzubringen, welche sich geschichtlich in der Gestalt Luthers personificirt, bereiteten sie in Italien eine ästhetische Revolution vor; während Deutschland das Individuum von den starren Normen einer herrschsüchtigen Kirche befreite und ihm das Recht der eignen freien Empfindung erwarb, war Italien dazu bestimmt, eine neue Blüthe der Kunst hervorzubringen, in welcher sich die Schönheit des antiken Geistes mit dem neueren Empfinden zu harmonischer Einheit gestaltete.

In den allgemeinen Anschauungen über Staat und Individuum, über die Stellung des Einzelnen zur Kirche, traten tiefergreifende Wendungen ein, das größte Ergebniß war die Befreiung des Empfindens, welches bis jetzt durch die kirchlichen Dogmen, wie durch die kastenartige Absperrung der Stände gefesselt war. Die Kunst, welche zuerst ganz in den Händen des Clerus war, dann doch ganz seinen Zwecken diente, als sie schon von Laien gepflegt wurde, trat immer mehr hinaus auf den Markt des Lebens, schloß sich nicht vom neuen Geiste ab, sondern nahm von ihm auf, was dem Einzelnen paßte. Die Phantasie der Künstler ward mit neuen Stoffen bereichert und trat zugleich in Beziehung zu dem wirklichen Leben. Nicht werden deshalb die religiösen Ueberlieferungen beseitigt, aber sie werden nicht mehr im streng kirchlichen Sinne behandelt. Der Künstler belebt sie ganz mit der eigenen Empfindung, er will nicht nur eine symbolische

Idee aussprechen, sondern erfaßt den Stoff seinetwegen, beginnt die Natur zu studiren, entnimmt die Typen nicht mehr schablonenhaft der geltenden Ueberlieferung, sondern sucht sich ein Individuum aus seiner Umgebung heraus, welches ihm am besten zu passen scheint. So vollzieht sich allmählich der Schritt von dem übertriebenen Idealismus zu einer gesunden und schlichteren Naturauffassung, dadurch aber tritt die Kunst der menschlichen Empfindung näher.

In diesen Gründen wurzelt für die Malerei und Plastik die Befreiung von der Herrschaft der Architektur. Jede von ihnen strebt nun danach, mit ihren Mitteln so frei als möglich zu wirken, nicht mehr in Hinsicht auf ein architektonisches Ganze, sondern aus sich und für sich allein. Aber die Plastik vermochte den reichen Gedankeninhalt der Zeit nicht zu fassen, konnte dem leidenschaftlich erregten Schöpfungsdrange nicht genügen, und so trat die Malerei als die bestimmende Kunst in den Vordergrund. In nichts zeigt sich die Freude an dem wirklichen Dasein so sehr, als darin, daß man die Gestalten des christlichen Himmels und auch die der antiken Welt zumeist in das Gewand der Zeit hüllte und den Goldgrund aufgab. Kein idealisirender Hintergrund sollte sie über das wirkliche Leben emporheben, man stellte sie mitten in die Natur, in das Gewühle der Städte.

Ungefähr gegen das Ende des ersten Viertels des fünfzehnten Jahrhunderts begann in der Architektur Italiens die „Renaissance“ hervorzutreten, nachdem sie in der Literatur bereits eine bestimmte Form gewonnen hatte. Anfänglich zeigt sich die Nachahmung antiker Formen in den Details; man hält an der Construktion der jüngeren Stile fest, bildet die Façaden, besonders die der Paläste, reich aus, gliedert die Fenster durch

schlanke Säulchen, aber ahmt in den einzelnen Gliedern, besonders in der Decoration, die vorhandenen antiken Muster nach. Jedoch mangelt die Erkenntniß des Zusammenhanges, welcher auf den Urbildern das Schmuckwerk mit der Construktion verbindet.

Als jener Meister, welcher zuerst mit vollem Bewußtsein auf antike Formen zurückgreift, ist Filippo Brunellesco († 1446) zu nennen, als das erste bedeutende seiner Werke die Kuppel des Domes von Florenz. Mehr treten die neuen Strebungen in der Kirche von S. Lorenzo in derselben Stadt hervor, einer flachgedeckten Basilika, deren Säulen die Muster des korinthischen Stils strenge nachahmen. Unter den Profanbauten des Künstlers ragt besonders der colossale Bau des Palazzo Pitti in Florenz hervor; der Eindruck, den der aus mächtigen Quadern gethürmte Palast mit seiner strengen einfachen Façade macht, ist ein überwältigender, wenn auch ein fast düsterer.

Brunellesco's Nachfolger übernahmen die Grundform des Palazzo Pitti, 'aber gliederten sie feiner und anmuthiger, belebten die Fensteröffnungen durch zierliche Säulen, und legten sich auf die Anlage von Säulenhöfen, welche durch Springbrunnen belebt, dem südlichen Klima entsprachen.

Strenger, aber mit weniger Glück hielt sich an der Antike Battista Alberti († 1472), welcher als Mensch im Grunde genommen interessanter war, denn als Architekt; man bewunderte in ihm den Musiker, den Verfasser einer lateinischen Komödie, den Schriftsteller, welcher mathematische, kunstgeschichtliche und philosophische Werke geschrieben hat ebenso, wie den gewandten Reiter und scharfen Satiriker.

Wie Florenz, so entfaltete auch Rom, besonders aber Venedig eine reiche Bauthätigkeit, wo jedoch die Einwirkung der Renaissance sich mehr auf Einzelnheiten beschränkte, die Façaden aber die gebräuchliche Art der offenen Loggien

und Balkone beibehielten. Als das bedeutendste Werk ist der Palazzo Calergi mit seiner klaren Gliederung der Geschosse zu nennen, 1481 von Pietro Lombardo vollendet. Im Allgemeinen wirkt der phantastische Geschmack mit seiner Freude an glänzendem Material noch nach, wie er besonders im Hofe des Dogenpalastes sich entfaltet.

Als die Päpste sich gegen Anfang des sechzehnten Jahrhunderts dem neuen Geiste der Kunst zuwandten, ward Rom seit Julius dem Zweiten der Mittelpunkt der Bewegung, welche hier ihre Höhe erreichte und sie nur hier, im Anblick der Werke der Vergangenheit, erreichen konnte. Bezeichnend für den weltlicheren Geist der Periode ist es, daß der neue Stil nicht im kirchlichen, sondern im profanen Bau seine vollendeten Leistungen hinstellt. Die römische Schule ward durch Donato Lazzari, genannt Bramante († 1514), eröffnet, sein bedeutendstes Werk ist die „Cancellaria", mit der damit verbundenen Kirche. Einfach und groß ist der Eindruck der Façade, welche, wie der Palazzo Pitti, den Quaderbau, wenn auch in weniger derber Weise, verwendet, besonders edel und vornehm ist der große Hof mit den offenen Bogengängen entwickelt. Im Anschluß an Bramante arbeitete eine Reihe von Künstlern, deren einer, Baldassare Peruzzi, die Villa Farnesina gebaut hat, ein zweiter, Sangallo der Jüngere, den mächtigen Palazzo Farnese. Wie sie, sind auch zwei Maler, Rafael und Giulio Romano, in ihren Architekturwerken von Bramante beeinflußt, der erste im Palazzo Pandolfini in Florenz, der zweite in der Villa Madama in Rom.

Alle großen Städte Italiens, Verona, Padua, Venedig, wo besonders Sansovino († 1570) mit der Bibliothek von San Marco ein mustergiltiges Werk schuf, suchten eine Ehre darin, bedeutende Künstler bei monumentalen Bauten zu beschäftigen.

Eine neue Richtung wurde durch Michelangelo Buona-

rotti (1475—1564) eingeschlagen, wohl einem der größten Geister, welche je auf der Erde gewandelt sind; gleich gewaltig als Maler, Baukünstler und Bildhauer und dabei groß als Mensch. Sein Streben ging nach gewaltigen Wirkungen, nach dem energischen Ausdruck der Hauptgedanken und war nicht auf die sorgsame Entwicklung der Einzelnheiten gerichtet. Vor allem ist es ein Werk, welches auf dem Gebiete die Eigenart des Künstlers ausspricht, die Kuppel des Petersdoms. Bramante hatte den Neubau der Kirche 1506 begonnen, Rafael, Peruzzi und Sangallo ihn fortgesetzt, 1546 übernahm Michelangelo die weitere Führung und entwarf den Plan zu der riesigen Kuppel, deren Durchmesser 40, deren Scheitelhöhe 116 Meter beträgt. Sie ist der künstlerisch am meisten vollendete Theil des Domes, trotz der Größe und Kühnheit anmuthig und gewaltig zugleich. Aber dennoch ward die oft gewaltsame Eigenart des Künstlers ein gefährliches Vorbild für die Zukunft. Er mit seinem mächtigen, wenn auch rücksichtslosen Genie konnte die einfachere Weise der bramantischen Ueberlieferungen durchbrechen und in der Verwendung der dekorativen Elemente malerische Wirkungen anstreben, kleinere Geister aber mußten zu Uebertreibungen geführt werden. So liegt bereits in Angelo der Keim zu einer neuen Richtung, welche zuletzt im „Barockstil“ auslaufen sollte. Die jüngeren Künstler, welche in seiner Zeit wirkten, wie Barozzio, genannt Vignola, Giorgio Vasari, der Erbauer der Uffizien in Florenz, Andrea Palladio, dessen Hauptwerke in Vicenza sind, hielten sich noch frei von Uebertreibungen, ebenso Galeazzo Alessi, der Genua mit einer Reihe von edlen und selbstständig entwickelten Bauten (Palazzo Spinola) schmückte. Aber schon am Beginn des siebzehnten Jahrhunderts ging die edle Mäßigung verloren, welche das Stilgefühl bewahrte, und an ihre Stelle trat das Haschen nach

Effekten, welche der nothwendigen Strenge der Baukunst widersprachen.

Die Renaissance, in Italien geboren, trat von hier ihren Weg in die nördlichen Länder an. Es ist naturgemäß, daß sie überall, wo die Gothik sich tiefer in das gesammte Kunstleben eingewurzelt hatte, einen zäheren Widerstand überwältigen mußte, als in ihrem Heimatslande. In Italien lebte durch alle Zeitalter noch ein Funke antiken Formengefühls, welcher, wie gezeigt worden ist, bald hier bald dort aufzuckte. Im Norden dagegen war er längst erloschen. Italienische Künstler waren es, welche die neuen Formen nach Frankreich verpflanzten, wo diese sich zuerst mit den herrschenden Ueberlieferungen des Mittelalters zu einem Mischstil verquickten, welcher besonders an verschiedenen Schloßbauten einen bizarren, unruhigen, wenn auch manchesmal heiteren Eindruck macht. Merkwürdig ist der Chor von St. Pierre in Caen, auf welchem sich mit der gothischen Grundanlage des Kerns ein reicher Schmuck von Renaissanceformen verbindet, die Fialen als Fortsetzer der Pfeiler, welche die Fenster trennen, gleichfalls in die Formen des neuen Stils umgesetzt sind, aber die weitvorragenden Wasserspeier das gothische Gepräge zur Schau tragen..

Erst gegen Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war der Kampf zu Gunsten der Renaissance entschieden, wenn auch vorerst nur auf einzelnen großen Monumentalbauten wie auf einem Theile des Louvre, erbaut von Pierre Lescot, und dem leider vernichteten Stadthause von Paris. Länger hielt sich der Mischstil in den Provinzen und hat gerade in Schloßbauten manche in ihrer Umgebung reizend wirkende Schöpfung hervorgebracht.

Die Periode, in welcher sich Frankreich zum Beherrscher der europäischen Politik und Sitte emporarbeitete, war von einer reichen Thätigkeit begleitet, von de l'Orme, dem Er-

bauer der Tuilerien, und Salomon de Brosse, dem Erbauer des Palais Luxembourg an bis in das Zeitalter Ludwig des Vierzehnten, wo die Architektur zur absolut höfischen Kunst wurde, bestimmt, das Gottesgnadenthum des „Roi soleil“ mit prunkendem Glanze zu umgeben. Das Schloß von Versailles charakterisirt den äußeren Glanz bei innerlicher Leere, welcher die lange Regierungszeit des „großen“ Königs kennzeichnen, steht aber bereits mitten im Barockstil.

In einer andern Weise wirkte die Renaissance auf Spanien ein. Die Entdeckung Amerika's war zu einer Goldquelle geworden und hatte zugleich den phantastischen Sinn des Volkes noch mehr angeregt, welcher schon durch die Verbindung mit den Mauren zu einem regen Phantasieleben hinneigte. Dasselbe bekundete sich auch in der Dekoration, welche maurische, gothische und Motive der Renaissance in unerschöpflicher Fülle, vor allem in den Höfen der Klöster und Paläste verwendete. Wenn auch, wie im Hofe des Palastes del Infantado in Guadalaxara, die Freude am Prunk, der über jedes Bauglied mit Verschwendung ausgegossen ist, die Wirkung der Architektur stört, die gewundenen Säulen und phantastischen Kapitäle, die Festons von Früchten und Blumen über den Bogen das klare Gefüge des Baues etwas verdecken, so zeigt sich doch überall ein frisches, überquellendes Lebensgefühl, eine reiche, schöpferische Formenphantasie. Erst die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts brachte eine gewisse Ruhe in diesen Drang, ließ die Glieder des Baues klarer hervortreten und leitete langsam zu jener echt spanischen Grandezza über, welche das Kloster des Escurial kennzeichnet.

Von den germanischen Staaten ist Deutschland für die eigenartige Entwicklung der Renaissance von größter Bedeutung geworden, obwohl sich auch hier die Gothik lange gegen das Eindringen der Renaissance wehrte. Die ältesten Werke in dem neuen Stil bis um ungefähr 1530 sind zu-

meist Arbeiten fremder, besonders italienischer Meister. Erst als sich deutsche Architekten der Renaissanceformen bemächtigten, besonders in jenen Städten des südlichen Deutschlands, deren Handelsbeziehungen mit Italien sehr rege waren, begann sich zuerst ein charakteristischer Mischstil zu entwickeln, welcher vor allem im Privatbau an den mittelalterlichen Formen, den hohen Giebeldächern, Erkern, Thürmen und Thürmchen und an der gewohnten Raumeintheilung festhielt, aber die Dekorationsmotive zumeist der italienischen Frührenaissance entnahm. Aber immer energischer wird das neue Princip ergriffen und der deutschen Anschauung angepaßt, so daß sich allmählich eine bestimmte deutsche Renaissance entwickelt. Die großen Bauten von ungefähr 1530 bis über die Mitte des Jahrhunderts sind meist von Fürsten errichtet, wie der Georgsbau des Dresdner Schlosses, und das edelste Werk des neuen Stils in Deutschland, der Otto-Heinrichsbau am Schlosse von Heidelberg, allmählich aber und immer häufiger gegen Ende des Jahrhunderts schließen sich die Städte der Bewegung an, erbauen ihre großen Rathhäuser, wie Schweinfurt, Emden, Danzig, oder fügen denselben neuere Theile bei, wie in Rothenburg; andererseits errichten sich die reichen Patrizier ihre oft verschwenderisch ausgestatteten Wohnhäuser, wie in Nürnberg, Heidelberg, Rothenburg, Hildesheim, und verleihen dadurch den Städten jenes charakteristische Gepräge, das sich einige, wie Hildesheim und Nürnberg, in ihren älteren Theilen noch bis auf die Gegenwart erhalten haben. Der Kirchenbau trat während dieser Periode sehr in den Hintergrund; der deutsche Süden wie die Rheinlande waren genügend mit großen Domen versehen, im protestantischen Norden begann sich die Abneigung gegen den Schmuck der Kirchen früh zu regen und nahm zu, je schärfer sich der confessionelle Kampf zuspitzte. Die Jesuiten dagegen entfalteten an einzelnen Orten in den Rheinlanden, in Baiern und Oesterreich eine regere

Thätigkeit und verstanden es durch ihre Baumeister imposante Werke zu schaffen, deren oft übertrieben reiche Dekoration die Sinne gefangen nahm.

Schon im letzten Viertel des Jahrhunderts macht sich die Hinneigung zu Uebertreibung bemerkbar, welche in der nächsten Zeit wie in Frankreich und Italien, so auch in Deutschland zum Barockstil führte.





Dreizehntes Kapitel.

Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert.

Malerei.



Wir betreten ein Gebiet, dessen Schöpfungen so unendlich reich sind, daß es auf einem kleinen Raume nicht möglich ist, auch nur die Hauptströmungen in ihrer Entwicklung zu verfolgen, die bedeutenderen Schulen in ihren bezeichnenden Merkmalen darzustellen. Die Malerei erfährt dem Geiste der Zeit gemäß eine ausgebreitete Pflege. Die straffere Bildung bestimmter Schulen bedingt entschiedene Fortschritte in der Technik, und diese unterstützen wieder das Auftreten einer Unzahl von Talenten, welche ohne einen tiefen Drang zur Kunst geführt werden, sich die Mittel der Darstellung erwerben und reichliche Beschäftigung finden, ohne aber die Malerei irgendwie zu fördern. Die folgende Skizze kann nur auf die entscheidenden Momente hinweisen, welche einen Fortschritt oder Rückgang in sich schlossen.

Die Bahn zu einer freieren Naturauffassung, welche Giotto und Orcagna frei gemacht hatten, gab der Weiterentwicklung der Schule von Toscana ihre Richtung. Die nur symbolisch kirchliche Auffassung verliert für die Künstler ihren Reiz und sie stellen auch ihre Heiligen mitten in die reale Welt, beleben den Hintergrund mit reichen Architekturen und verleihen ihren Gestalten auch im Costüm das Gepräge ihrer Zeit. Aber trotz dieses realistischen Zuges verstehen sie es, das Abbild ihrer Gegenwart zu verklären, wenn auch schon einzelne Künstler zu einer rohen Nachahmung der gemeinen Natur hinuntersinken.

Den Bruch mit der Vergangenheit vollendete, obwohl auf ihr fußend, Masaccio (1401—1428) durch die Fresken der Kapelle Brancacci in „Maria del Carmine" (Florenz). In den ältesten Theilen derselben bekundet sich noch eine gewisse Befangenheit der Charakteristik, aber die Beherrschung der Formen zeigt bereits ein gewaltiges Können. Die Stoffe sind zumeist dem neuen Testament entnommen und behandeln Scenen aus dem Leben des Apostel Petrus, Petrus als Täufer, im Gefängniß, als Wunderthäter u. s. w. Der Künstler entfaltet in diesen Bildern eine echt schöpferische Kraft, welche jede einzelne Gestalt von Haupt zu Fuß aus der Tiefe der darzustellenden Empfindung entwickelt. Bei Giotto und Orcagna und allen großen Vorgängern Masaccio's reicht die Belebung der Gestalt nur bis zu einem gewissen Punkte, ist meist im Antlitz vollendet, während im Körper die Empfindung nur leise nachwirkt, in den Händen und Füßen oft aufhört. Bei ihm aber durchdringt das Leben Alles, die Bewegungen sind von einer überzeugenden Wahrheit, dabei von einer Größe und Würde, welche den Beschauer mit Ehrfurcht erfüllt. Jeder einzelne Kopf hat sein bezeichnendes, klar ausgedrücktes Gepräge, ist energisch modellirt und voll Leben; der Faltenwurf von einem bewunderungswerthen Reichthum

der Motive. Diese Vorzüge sind alle auf ein tiefes Studium der Natur zurückzuführen, mit welchem sich das Formengedächtniß vereint, ohne welches kein genialer Künstler zu denken ist. Die Benützung des Modells hat ihre natürlichen Grenzen, denn der Maler muß auch Stellungen und Empfindungen ausführen können, welche er allein aus seiner eigenen Phantasie schaffen muß, weil sie ihm kein Modell vorzustellen vermag. Darin beweist sich vor allem die schöpferische Kraft. Für dieselbe ist in gewissem Sinne die Figur eines nackten Jünglings auf dem Taufbilde ein klarer Beweis. Der junge Mann steht am Rande der Quelle und friert. Die Art, wie der Schauer, welcher den ganzen Körper durchzittert, wiedergegeben ist, zeigt, wie bedeutend bei Masaccio das Wissen von der Natur war. Eben so bewunderungswerth ist auf demselben Bilde die Gestalt des Petrus, voll hoher Würde und dabei voll herzgewinnender Milde im Ausdruck des männlich schönen Kopfes.

Wie bedeutend diese Fresken gewirkt haben, das zeigt nicht nur die Schule, welche sich an Masaccio schloß, sondern auch der tiefe und nachhaltige Eindruck, den sie auf Künstler wie Rafael und Michelangelo ausgeübt haben, und nicht am geringsten, daß selbst Schüler Fiesole's sich dem edlen Realismus Masaccio's zuwandten. Keinem gelang die Verbindung der inneren Anmuth des Fra Angelico mit dem neuerwachten frischen Lebensgefühl so, wie dem Benozzo Gozzoli in seinen Wandbildern des Campo Santo in Pisa, welche eine Reihe von Scenen aus dem alten Testament behandeln, von welchen wir besonders die aus dem Leben Noahs, eine köstlich idyllische Weinlese, voll von genrehaften Zügen, voll Lebenslust, hervorheben.

Innerlich bedeutender als die unmittelbaren Nachfolger Masaccio's ist Domenico Ghirlandajo (1449—1494). Wie jener versteht er es, die ernste Würde zu ergreifendem Aus-

druck zu bringen, wie auf einem Wandbilde der Sixtinischen Kapelle in Rom, auf der „Apostelreise des Petrus und Paulus“, aber er weiß auch die volle Anmuth und Lebendigkeit des florentinischen Lebens in den Staffagefiguren seiner Freskogemälde im Chor von S. Maria Novella in ebenso feiner, wie energischer Weise zu gestalten. Auf seinen Tafelbildern wirkt er nicht mit so vollendeter Freiheit.

In Masaccio und Ghirlandajo überwiegt im Allgemeinen die ruhige, oft statuarische Würde, die Empfindung bewegt sich in gehaltenen Linien. Eine größere Leidenschaft entfaltet Luca Signorelli (1441?—1523), die sich am kräftigsten und theilweise mit dämonischer Energie in den Wandbildern der Madonnenkapelle des Doms von Orvieto, besonders in den Darstellungen der Todtenauferstehung und der Hölle zeigte. Noch mehr als Masaccio beherrscht er den nackten Körper, ist kühn, manchmal gewaltsam in seinen Bewegungsmotiven und von einer bis dahin nicht erreichten Großartigkeit der Auffassung. Ganz dem inneren Charakter des Künstlers gemäß ist auch die Technik, welche mehr auf die Darstellung der großen Flächen, als auf die feine Ausführung der Details, mehr auf die scharfe Ausarbeitung von Licht und Schatten, als auf die feinen Uebergänge sieht.

Der Strenge und dem Ernste der toscanischen Schule gegenüber vertreten die Schulen von Padua und Venedig mehr eine liebenswürdige Weltfreudigkeit. In Padua, dem Sitz einer der blühendsten Universitäten des damaligen Italiens, war die Antike sehr früh erwacht, hatte aber zuerst ein fast unmalerisches Streben nach plastischen Wirkungen und zugleich ein kühles Colorit hervorgebracht. Erst Andrea Mantegna (1431—1506) leitete die Bewegung nach einem freieren Stil ein, wenn auch seine ersten Werke zum Theile an einer harten Modellirung der Gestalten leiden. Er wandte sich zuerst entschieden der Behandlung antiker Stoffe zu, be-

sonders in den Deckenmalereien eines Saales des Castello di Corte in Mantua, welchen er mit Darstellungen aus der griechisch-römischen Mythologie schmückte, bei denen er aber den Goldgrund beibehielt, der dem Ganzen den Charakter eines festlichen Glanzes verleiht. Die Mitte des Gewölbes ist von einem Fruchtkranze umschlungen und zeigt eine perspektivisch täuschend ausgeführte Balustrade, mit Frauen und Kindern belebt und von dem tiefen Blau des gemalten Himmels überwölbt, welcher die Täuschung vollendet. Von seinen religiösen Bildern ist die „thronende Madonna umgeben von Heiligen" in S. Zeno (Verona) vor allem zu nennen, außerdem der Grau in Grau gemalte „Triumphzug Cäsars", jetzt in Hamptoncourt in England.

Die Schule von Venedig hatte länger, als es anderswo der Fall war, an byzantinischen Ueberlieferungen festgehalten, konnte sich aber zuletzt der neuen Strömung nicht mehr entziehen. Der Künstler, welcher zuerst dem Einfluß der Paduaner nachgab, war Bartolomeo Vivarini; dann trat wieder ein neues Element hinzu, als die in Flandern ausgeübte neue Technik der Oelmalerei Eingang fand — ich werde auf diesen Punkt noch zurückkommen. Die Merkmale der eigentlich venetianischen Schule spricht erst Giovanni Bellini aus (1426—1516), kein leidenschaftlich bewegtes Genie, aber ein ernstes, unermüdlich strebendes Talent, welches sich aus schwerfälliger Formengebung und harter Malerei zu einem vornehmen Stil und zu einem oft bewunderungswürdig reichen Colorit durchgearbeitet hat und in den bedeutendsten seiner Schöpfungen schon ganz jene glühende Pracht der Farbe erreichte, welche die größten Werke der Schule auszeichnet. Sein am meisten vollendetes Bild ist das „Abendmahl zu Emaus" in S. Salvatore (Venedig), Christus mit vier Jüngern.

Ein von den bisher betrachteten verschiedener Stil,

wenn auch von dem Geiste des antikisirenden Realismus nicht unberührt, entwickelte sich in der sogenannten umbrischen Schule, deren Sitz Perugia, deren Haupt Pietro Vanucci, genannt Perugino, war. Der Hauptzug seines Wesens ist ähnlich wie bei Fiesole, die schwärmerische, religiöse Empfindung, eine rührende Innigkeit, welche besonders in den Frauengestalten („Madonna ihr Kind anbetend", Nationalgalerie London) und in der Wiedergabe des Schmerzes („Kreuzabnahme", Galerie Pitti in Florenz) hervortritt. Wo er jedoch irgendwie energische Charaktere und stärkere Leidenschaften ausdrücken will, dort verläßt ihn seine Innerlichkeit, weil die erregten Affekte seinem eigenen Wesen widersprechen; aber auch die Weichheit seines Empfindens artet oft in der Auffassung wie im Colorit zu einer verblasenen Sentimentalität aus, welche leider für die meisten seiner Schüler zum Vorbilde geworden ist; doch ist es nicht zu beklagen, weil die ursprüngliche Tiefe seines Wesens auf einen der größten Genien, auf Rafael Santi, gewirkt hat.

Die glänzendste Zeit der Malerei gehört dem sechzehnten Jahrhundert an. So viel des Schönen und Bedeutenden auch schon bis jetzt geschaffen worden war, so war damit noch immer nicht jener Gipfel der Vollendung erreicht, bis zu welchem die griechische Plastik der perikleischen Epoche gelangt ist. Jetzt erst sollten wieder Werke von ewiger Schönheit und bleibender Gültigkeit geschaffen werden, ganz und gar durchtränkt von dem Geiste der neuen Epoche, in welcher gottbegnadete Menschen den ganzen Reichthum ihres Wesens und ihrer Zeit gestalten sollten. Das fünfzehnte Jahrhundert zeigt uns noch zumeist den Kampf, das Nachklingen mittelalterlicher Formen, das stete Wachsen, aber nicht den vollen Sieg der neuen Kunstanschauung, welche die volle Harmonie antiker Schönheit mit dem modernen Lebensgefühl zum Ziele hatte.

Die Reihe der Maler, welche diese Glanzzeit geboren hat, eröffnet Lionardo da Vinci, geboren 1452 bei Florenz, gestorben 1519. Die Periode der Renaissance ist in allen Ländern reich an Männern von umfassender Begabung, er steht unter ihnen in erster Linie. Nicht nur als Maler und Bildhauer ragte er hervor, sondern bethätigte sich auch als Mathematiker und Chemiker, baute Kanäle und Festungen, erfand Vertheidigungsmaschinen, trieb Musik und war ein feinsinniger Poet. Dabei aber war in ihm die kritisch-schriftstellerische Begabung ebenso bedeutend, er schrieb Werke über Anatomie, Perspektive und Malerei. Und wie die Antike gefordert hatte, daß dem gesunden Geiste ein gesunder Körper nöthig sei, so war es auch Lionardo's Bestreben, sich in allen ritterlichen Uebungen auszubilden und durch sie zu stählen.

Was die großen Maler, welche bisher und mit ihm thätig waren, vereinzelt besaßen, vereint sich in ihm: die tiefe Empfindung eines Giotto, Fiesole und Perugino, die männliche Energie der Toscaner. Aber alles erscheint in seiner Individualität gesteigert und verknüpft sich mit einem Naturstudium, welches sich nie genug thun konnte und jede charakteristische Erscheinung in Skizzen festhielt. Lionardo strebte nach vollendeter künstlerischer Wahrheit und suchte deshalb die Lebenswirklichkeit auf, ohne dieselbe deshalb zum Grundprincip seiner großen Werke zu erheben; selbst die häßlichsten Mißbildungen menschlicher Köpfe hielt er in Skizzen fest, um an ihnen zu studiren. Dieser immerwährende Verkehr mit der Natur machte ihn in erster Linie zu einem streng charakterisirenden Künstler, wie besonders sein Abendmahlbild — welches leider immer mehr der Zerstörung entgegengeht — beweist. Die einzelnen Gestalten sind im Kern ihrer Individualität erfaßt und entwickelt. Den Mittelpunkt der Composition bildet Christus mit dem edel schönen,

idealen und dabei doch lebenswahren Haupte. Ein Zug ernster Schwermuth überfliegt sein Antlitz, eben hat er die Worte gesprochen, welche den geistigen Angelpunkt der Composition bilden: „Einer von Euch wird mich verrathen.“ Die blitzgleiche Wirkung dieses Ausspruchs zeigt sich nun auf den verschiedenen Gestalten, auf jeder ihrer Natur gemäß, mit einer Strenge der Erscheinung des Einzelnen angepaßt, welche für alle Zeiten mustergiltig bleiben wird, mit einem Reichthum an Motiven, welcher sich steigert, je öfter man das Bild betrachtet. Hier ist keines der sichtbaren Glieder unbewegt, denn die leidenschaftliche Ergriffenheit belebt die Hände bis in die Fingerspitzen und jede einzelne Hand stimmt charakterisirend zu der ganzen Gestalt.

Die Begabung, der Natur des Einzelnen die tiefsten Geheimnisse zu entlocken, machte Lionardo zum Bildnißmaler. Wir besitzen zwar nicht viele, unzweifelhafte Werke dieser Art; das berühmteste ist das Porträt der Gattin eines Freundes („Mona Lisa“, Louvre in Paris). Dasselbe zeigt noch jetzt auf einzelnen Partien, wie scharf der Künstler die Natur betrachtete; wohl ist die Frische des Colorits verschwunden, aber noch waltet die Seele in dem Antlitz, welches mit tiefen dunkeln Augen und einem süßen Lächeln dem Beschauer entgegenblickt.

In derselben Sammlung befindet sich auch eine der Madonnen Lionardo's; die Auffassung — Maria, ein jugendlich reizendes Weib, sitzt auf dem Schooße Anna's und beugt sich zu dem Kinde, welches eben ein Lämmchen besteigen will — ebenso die Schönheit und lebensvolle Anmuth der beiden Frauen stammen sicher von dem Künstler her, wenn auch die Ausführung zum Theil von einem seiner Schüler herrühren mag. Ganz von seiner Hand stammt ein Carton (in der Akademie zu London). Das Jesuskind sitzt auf dem Schooße Maria's und wendet sich zu dem kleinen Johannes,

Anna blickt mit dem Ausdruck inniger Freude auf die Gruppe. **Auf allen Madonnenbildern Lionardo's** sehen wir den Sieg der rein **menschlichen Empfindung** über die symbolisch-kirchliche Auffassung, wie sie **noch bei** Bellini, Perugino u. s. w. herrscht. Bei ihnen ist die **Madonna stets** die heilige Jungfrau, welche den Gottessohn mit **ehrfurchtsvollem Ernst** auf dem Schooße trug oder anbetend vor ihm kniete. Jetzt, **und** zuerst mit voller Klarheit bei Lionardo, tritt die Mutter im rein menschlichen Sinne hervor, wenn auch die Empfindung den Stempel vollendeter Anmuth erhält. Es ist kein Zufall, daß dieser Fortschritt mit der allgemeinen Befreiung des individuellen Empfindens zusammenfällt, sondern eine nothwendige und bezeichnende Folge der veränderten Weltanschauung. Die künstlerische Phantasie bricht vollkommen mit dem überlieferten Verhältniß den religiösen Stoffen gegenüber, sie waltet mit ihnen wie mit jedem andern Gegenstand, welcher sie anregt und wendet die Ergebnisse der realistischen Naturauffassung auch auf sie an. Dieses Princip, welches Lionardo mit vollem Bewußtsein anwendet, war es allein, was den freien Aufschwung der Kunst ermöglichte, der sich jetzt vollzieht.

Wie tief und mächtig die Einwirkung des Künstlers war, beweisen seine Schüler, deren eigenartige Anlagen in der Nachahmung des Meisters vollständig verschwinden und die gefährlichste Eigenschaft desselben, den Liebreiz seiner Frauenköpfe, zu einer manierirten Süßlichkeit verflachen. Nur zwei haben den Geist des Meisters zum Theile geerbt, Luini, welcher in Bezug auf seelenvolle Anmuth mit Lionardo wetteiferte, und Francesco Melzi.

Ein seltenes Schönheitsgefühl beseelt die edelsten Werke Gianantonio Bazzi's, genannt Sodboma († 1549), der auch unter dem Einfluß Lionardo's begann, sich aber allmählich von den Typen desselben frei machte. Seine Stärke lag in der Darstellung jugendlicher Schönheit, welche er gern durch

den Ausdruck innerer Bewegung vergeistigt. Einzelne seiner Gestalten umschwebt der feinste Duft der Empfindung, wie die Roxane auf der Vermählung Alexanders (Villa Farnesina), so die zum Himmel schwebende Madonna (S. Bernardino, Siena). Weniger aber gelingt es ihm, größere Compositionen energisch zusammenzufassen.

Neben Lionardo steht ein zweiter Künstler, dessen übergewaltige Erscheinung auch ihn verdunkelt, Michelangelo Buonarotti. Mancher hat ihn an künstlerischer Selbstbeherrschung, mancher an Schönheitsgefühl und Liebreiz des Geschaffenen überboten; gewaltiger an Geist, mächtiger im Gedanken war nie ein Künstler, nie einer so tief leidenschaftlich in der Empfindung, so kühn in der Formanschauung, wie Angelo. Keines seiner Werke schmeichelt dem Beschauer und tritt ihm bis zur Hälfte des Weges, „der in Künstlers Lande" führt, entgegen. In stolzer, oft düsterer Erhabenheit stehen seine Werke da, ein Ausfluß seines tiefsten Innern, ein erhabenes Abbild der Kämpfe seiner Seele, welche auf der Höhe des Lebens einsam blieb, innerlich von jenem Schmerz über das Irdische und jener ungestillten Sehnsucht nach dem Höchsten gequält, welche seine Musen gewesen sind. Seine Geistesgröße hat ihn einsam gemacht. Er selbst spricht in einem Sonett aus, was auf ihm lastet: die Welt, welche sich Unedlem zuwendet, die Thoren, welche fordern, daß man Jubel heuchle, wenn die Seele weint; dann fährt er fort:

„Ich habe doch den Trost in meinem Gram,
Daß im Geheimen meine Seele leidet,
Daß sich kein Ohr an ihren Klagen weidet,
Ihr Sehnen nie ein Mensch vernahm;
Ob ich die Ehren dieser Thorenwelt,
Ob ihren wilden Haß erlangen möge,
Es gilt mir gleich, und gleich, was ihr gefällt:
Ich schreite einsam ungebahnte Wege."

Diese tiefernsten und zugleich herben Worte kennzeichnen ganz die stolze und bis in die letzte Faser wahrhafte Natur Angelo's, aber auch jenen starren Trotz, welcher die Welt bezwingen, ihr aber nicht entgegen kommen wollte. Nicht etwa aus Mangel an Herz, denn er war gütig und liebevoll, er half gerne, wo er es konnte; nicht aus Neid, denn er anerkannte jedes fremde Verdienst gerne und warm. Aber das tiefe Gefühl der Vereinsamung mußte ihn in Mitte einer Gesellschaft ergreifen, welche trotz allem idealen Schimmer, welchen Kunst und Poesie, feine Sitte und verschwenderischer Glanz um sie woben, innerlich tief verdorben war. Wohl hatte die vorhergehende Epoche die antike Welt aus ihrem Schlummer geweckt, wohl schwelgte das Geschlecht in den Schönheiten griechischer und römischer Poesie, aber es war mehr die antike Nacktheit, welche reizte, die ästhetische Formenschönheit, welche anzog, als der tiefe Ernst und der freie männliche Geist, der in vielen Werken des Alterthums unvergänglich lebt. Man umhüllte die oft zügellose Genußsucht und die innere Entsittlichung mit dem Schleier der Kunstbegeisterung, man schwärmte vielleicht auch mit Plato, aber auf das innere sittliche Empfinden hatte das Alles zumeist nicht den geringsten Einfluß. Wo aber mitten in den Festesjubel hinein ein ernster Mahnruf erklang, wie der des Savonarola, dort sorgten Fürsten und Päpste, daß der störende Mißklang auf immer verstummte. In der Seele Michel Angelo's klangen die flammenden Worte des Mönches bis zum Ende seines Lebens nach; die Philosophie Plato's, welche den feinen Hofkreisen zumeist nur äußere Anregung bot, hatte ihn tief ergriffen; Dante's Dichtung „Die göttliche Komödie" war sein Lieblingsbuch, nicht nur ihres ästhetischen Inhalts, der mächtigen Phantasie wegen, sondern auch wegen der Größe ihrer sittlichen Anschauungen. Die Gedanken, welche Angelo seinen Studien und Lebens-

erfahrungen abgerungen hatte, waren, wie bei wenigen Menschen, sein volles Besitzthum, denn er bethätigte sie fest und unbeugsam im Leben. Kurz, er fühlte sich, obwohl ein Kind der Zeit, in sittlichem Gegensatz zu derselben. Und aus diesem Gegensatze sind einige seiner ureigenen Werke hervorgegangen.

Wie sich das Weltmeer nicht in ein Gefäß füllen läßt, so kann auch nicht die volle Bedeutung eines gewaltigen, unsterblichen Geistes in dürftige Worte gefaßt werden. Ich beschränke mich darauf, einige der Hauptwerke anzuführen; die Thätigkeit Angelo's als Bildhauer wird im nächsten Kapitel besprochen werden. — Schon die ersten Werke zeigen uns, obwohl jener finstre Ernst, jenes Nachzittern zorniger Erregung noch nicht in ihnen waltet, den selbstständigen Geist, besonders der jetzt nur in Nachbildungen vorhandene Carton der badenden Soldaten (vollendet 1505), welcher beweist, wie Angelo den bewegten Menschenkörper zu behandeln verstand. Der Ruhm des Künstlers bewog den Papst Julius II. Buonarotti nach Rom zu berufen und ihm die Deckenmalereien der sixtinischen Kapelle zu übertragen, welche der Maler von 1508—1512 vollendete. Die Mittelfläche enthält in acht Bildern Scenen der Schöpfung, den Sündenfall und die Fluth; die großen Dreieckfelder der Wölbung zeigen die zwölf sitzenden Gestalten der Sibyllen und Propheten, welche den Heiden und Juden das Erscheinen des Erlösers vorherverkündet hatten; in den vier Ecken der Wölbung sind vier Scenen aus dem alten Testament dargestellt, in welchen sich Gott als Retter seines Volkes offenbarte: die eherne Schlange, David und Goliath, Judith, Esther. Zu diesen gewaltigen Compositionen gesellte sich noch eine Fülle einzelner Gestalten, zum Theil nur bestimmt, um verschiedene architektonische Glieder hervorzuheben und zu beseelen.

Niemals hat, schwerlich wird wieder ein Künstler die Gotteskraft so verkörpern, wie es Michelangelo hier gethan

hat. Das Zeusideal der Griechen zeigt uns den vollendeten Einklang von Kraft und Wille; in ihm ruht die schaffende Gewalt, nachdem sie den Kreis des Lebenden hervorgebracht, genießend in sich selbst. Hier aber ist sie im allmächtigen Schöpferdrange belauscht, wie erfüllt von den Gedanken, welche sie ins Dasein rufen will, vorwärtsstürmend durch die Himmel, um Licht und Finsterniß von einander zu scheiden und den Gestirnen ihre Bahnen zu weisen. Der Eindruck, welchen die tiefe Symbolik der Schöpfungsakte, die Gestalt des Gottvaters macht, läßt sich kaum jemandem schildern, der nicht im Anblick dieser höchsten Schöpfung der formbildenden Phantasie an Leib und Seele gebebt hat. Dem Zeus gegenüber fließt in unsre Seelen eine stille Harmonie, ein leiser Hauch des Erhabenen umweht uns, flößt uns Ehrfurcht ein, aber sänftigt zugleich die Wellen des erregten Gefühls. Hier jedoch erfaßt uns eine dämonische Kraft und reißt unseren Geist in ihren Wirbel wie ein entfesselter Orkan — sobald wir erst einmal ihr das Herz geöffnet haben. Anfangs drängt die Fülle der Gestalten auf den Zuschauer beängstigend ein; etwas Namenloses, Ungeheuerliches stellt sich der Menschen-Phantasie entgegen, welche, unfähig dieses leidenschaftliche Leben aufzunehmen, scheu in sich selbst zurückweicht. Wenn aber das Auge dann langsam von den ruhiger gehaltenen Gestalten emporschweift, sich in die Sibyllen und Propheten vertieft, dann beginnt sich allmählich die eigene Seele zu dehnen, bis sie das Höchste, die Schöpfungsakte, in sich aufnehmen kann. Hier wird sie Sclavin des Künstlergeistes, dem sie auf seinem schwindelerregenden Fluge folgen muß. Diesem Gottvater glaubt man es, daß eine Berührung seiner Hand genügt, um den gewaltigen Adam, der mit lassen Gliedern da liegt, zum Leben zu erwecken; man betrachtet gläubig wie ein Kind, alles was er schafft, als augenblickliche Schöpfung seines allmächtigen Willens und in die erschütterte

Seele klingt jenes naive und doch so erhabene „Werde“ der Bibel, an welches wir einst geglaubt haben.

Die einzelnen Compositionen des Deckenmittelstücks sind von einander nicht immer getrennt, sondern schließen sich oft unmittelbar aneinander, wodurch die leidenschaftliche Bewegung des Ganzen noch vermehrt wird. Den Reichthum und die Gedankentiefe, welche Angelo in den einzelnen Gestalten der Propheten und Sibyllen entwickelt; die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Körperstellungen jener Gestalten, welche theils in der Farbe der Bronze, theils in der des Steins gemalt sind; die urmenschliche Kraft derselben, alles das läßt sich nicht weiter schildern; es zeigt uns einen Reichthum der Naturanschauung, eine Kühnheit der Motive, in welchen sich die dämonische Natur Angelo's ganz entfaltet. Sie mußte sich aber, um ganz zu Worte zu kommen, ihre eigene Formensprache schaffen. Und so wie der Inhalt dieser Werke ein mächtiger, die Empfindung eine tieferregte ist und beide über das Maß des Allgemeinmenschlichen weit hinaus gehen, so sind auch diese Riesenkörper mit ihren selbst in der Ruhe hervorschwellenden Muskeln über das Maß des Wirklichen weit gesteigert.

Erst zwei und zwanzig Jahre nach Vollendung der Decke schritt Angelo zu dem jüngsten Gericht, welches die Wand dem Eingange der Kapelle gegenüber ausfüllt und dessen Vollendung zehn Jahre in Anspruch nahm. Viele seiner Hoffnungen waren indeß gescheitert; er hatte die Freiheit seiner Vaterstadt sinken sehen, vor ihm waren die Ideen, welche für Italien auch eine Reformation versprochen hatten und von denen auch er mitgerissen worden war, zu Grunde gegangen, ihre Vertreter verjagt und verbannt worden. Da wuchs immer mehr der Gegensatz zwischen ihm und der Zeit. Was Worte nicht wagen konnten, das sprach er nun mit Formen aus, den ganzen grimmen Haß und die unsägliche Verachtung

gegen die herrschenden Gewalten. Nicht konnte ihm die hergebrachte Auffassung genügen, welche Christus in ernster Erhabenheit, im vollen Glanze des Himmels, umgeben von Schaaren der Engel und Seligen thronen läßt, so daß ein Zug der Versöhnung doch das Ganze beherrscht. Bei ihm aber kommen die Schrecken des Gerichtes mit Sturmgewalt, und das Wort: „Weichet von mir, ihr Verdammten", bildet den Ausgang der Composition. Aus Christi Antlitz blitzt der Zorn; Engel fliegen mit Marterwerkzeugen durch die Luft, und unten tost der Kampf zwischen ihnen und den Giganten, welche zur Hölle sollen und sich, Haß im Antlitz, Flüche auf den Lippen, in ohnmächtigem Ringen gegen das eiserne Urtheil aufbäumen, um doch den Dämonen der Unterwelt zum Opfer zu fallen. Selbst die Heiligen schweben nicht in Verzückung, Maria neben dem Sohne sitzend, wendet wie zusammenschauernd vor Furcht, ihr Antlitz zur Seite. Das Bild ist erbarmungslos bis zum Aeußersten; im aufflammenden Zorne über das Menschengeschlecht hat der Künstler selbst durch den Mund des göttlichen Richters seiner Umgebung, seinem Vaterlande das unerbittliche Urtheil gesprochen.

Vieles läßt sich wohl tadeln im Einzelnen, wie an der Composition, aber doch ist die Fülle des Großartigen erdrückend. Nicht vom Standpunkte jener Kunst, welche uns erfreut und erhebt zugleich, ist das Bild zu beurtheilen, sondern als das Werk eines Künstlers, wie es nie einen gewaltigeren gegeben hat. Die Schöpfungen eines solchen lassen sich in kein anderes Gesetz einfügen, als in das, welches er selbst ihnen gibt; sie sind keine Muster, weil keiner sie nachahmen kann, ohne zur Carrikatur zu werden. Leider aber ist der dämonische Zauber einer so eigenartigen Natur so groß, daß er ein Geschlecht von Nachfolgern aufzieht, welche die Formen sich zum Muster nehmen, ohne zu bedenken, daß diese bei einem geringen Inhalt zu Fehlern ausarten müssen.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß die Natur Michelangelo's sich mit dem beschränkteren Raume der Tafelbilder nicht recht abfinden konnte, weshalb er auch die meisten nach seinen Entwürfen von Schülern ausführen ließ. Der ungünstige Einfluß seines Vorbildes trat bei den Nachahmern im Verlaufe des Jahrhunderts immer mehr hervor und führte zuletzt zu einem Manierismus, von welchem sich nur wenige besonnene Künstler frei erhielten.

Unter den Mitlebenden Angelo's sind noch einige andre Florentiner zu nennen. Fra Bartolomeo († 1517), ging mit Glück die Wege Lionardo's und hat, besonders in religiösen Bildern, nicht nur eine seltene Tiefe der Empfindung und edlen Schönheitssinn, sondern auch Kraft und Frische des Colorits, welche Eigenschaften auf der Kreuzabnahme in S. Marco, wie in der thronenden Madonna in S. Martino besonders ausgeprägt sind.

Weniger Tiefe, aber noch größere Anmuth, dabei eine oft wunderbare Schönheit des Fleischtones und sorgsame Modellirung zeigen die Werke des Andrea del Sarto († 1531), der gleichfalls nur religiöse Motive behandelte, vortrefflich dort, wo es auf Wiedergabe ruhigerer Scenen ankam, etwas oberflächlich in der Darstellung des geistigen Lebens. Von seinen Wandgemälden sind die der Vorhalle von S. Annunziata, besonders die Anbetung der Könige in coloristischer Beziehung, in der feinen Vertheilung der Lichtmassen besonders hervorragend; unter seinen Tafelbildern treten die auf Wolken thronende Madonna (Galerie Pitti, Florenz), dann die Madonna des heiligen Franciscus (Uffizien) und die Caritas des Louvre, in erster Linie wegen ihrer tiefen und leuchtenden Farben hervor.

Ebenbürtig neben Angelo steht ein Künstler, welcher das edle Maß im Leben, wie im Schaffen festhielt. Rafael Santi, geboren 1483 in Urbino, gestorben 1520 in Rom.

Er zählt zu jenen Götterlieblingen, welche in einem kurzen Leben eine ganze Welt von Schönheit scheinbar mühelos hervorbringen, mit Lächeln die schwersten Aufgaben überwältigen und jene Harmonie ihrer Kräfte erreichen, welche das höchste Ziel edler menschlicher Bildung ist. Ein gnädiges Geschick scheint vor solchen zu schweben, um ihnen alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen, auf daß sie Genie und Charakter voll und frei entfalten können. Ein Ideal lebt in ihren Seelen und es ist ihnen vergönnt, es zu erreichen, ungehemmt von den Mühsalen, Kämpfen und Enttäuschungen des Alltagslebens, unter welchen so manche bedeutende Natur zuletzt zusammenbricht; aber auch ungehindert durch eigene Leidenschaften. Der vollkommene Einklang von echtem Künstlerthum und edler Menschlichkeit gibt dem Wesen Rafaels jenen Zauber, welcher unvermindert durch die Jahrhunderte wirkt.

In der verbreiteten Anschauung ist es vor allem der Madonnenmaler, den man in ihm sieht; er trägt in der Phantasie der Meisten die milden von Schwermuth überhauchten Züge jenes liebenswürdigen Bildnisses der Münchner Pinakothek, welches lange als Selbstporträt des Künstlers gegolten hat. Und in beschränkterem Sinne ist es auch dieser milde, warmherzige Rafael, welcher die am tiefsten gründenden Triumphe davongetragen hat. Sein ganzes Leben lang hat er von Zeit zu Zeit Madonnenbilder gemalt — es sind an fünfzig. Man kann an ihnen den Entwicklungsgang des Meisters von den ersten, mit halbem Zagen unternommenen Schritten zur vollsten Freiheit verfolgen, aber man sieht schon im Jüngling den werdenden Mann. Eine entzückende Unschuld und Kindlichkeit waltet in den ersten, in denen noch der Einfluß Perugino's nachklingt; die „Madonna des Herzogs Alba“ (Eremitage Petersburg) mit Christus und Johannes ist fast noch ebenso Kind wie die zwei Kleinen. Schon in den nächsten Werken wird ihr Ausdruck ein bestimmt mädchen-

hafter, von Schönheit und Liebreiz umflossen, voll liebender Sorgfalt und unschuldsvoller Freude, aber erst in den „Heiligen Familien" tritt die echt mütterliche Empfindung voll und ganz hervor, viel mehr als bei der „Madonna della Sedia" (Pitti Florenz), welche unter den eigentlichen Marienbildern für meine Empfindung am meisten den Charakter der reifen Frauenschönheit ausspricht. Diese Compositionen waren zumeist von Privaten bestellt; sie tragen auch den Charakter intimer Wirkung an sich. Kein Heiligenschein und kein Goldgrund hebt sie aus dem Kreise der rein menschlichen Empfindung. Wir sehen die Mutter, welche das spielende Kind betrachtet, oder von dem schlafenden den Schleier aufhebt, oder es auf dem Schooße trägt; alles regt sich in den edelsten Linien vollendeter Schönheit, ist beseelt bis in die vornehmen, warmpulsirenden Hände; aber nirgendwo ist eine Verzückung, welche über den Kreis tief menschlicher Empfindung hinausgeht, nirgendwo zeigt sich der Versuch, durch äußerliche Mittel eine „kirchliche" Andacht zu erwecken. Und dennoch hat keiner so, wie Rafael, die Natur vergöttlicht, die Empfindung der Mutter in lieblicherer, reinerer Formensprache ausgedrückt, wie er. In ihm lebte die Ueberzeugung, daß die schöne Seele schöner Formen bedürfe, deshalb suchte er nach einem Frauenideal, in welchem sich, wie in einem Spiegel, die zarteste Regung des Herzens offenbare. Es ist aus einem seiner Briefe bekannt, daß er, weil „schöne Weiber selten sind", einer ihm „vorschwebenden Idee" nachgestrebt hat. Aber diese führte ihn nicht, wie manchen andern Maler, zu einer Type, die er nun strenge festhielt, sondern zu immer größerer Vertiefung des Charakters, den er dann in verschiedenen Köpfen ausprägte.

Einen andern Stempel tragen jene Madonnen, welche für kirchliche Zwecke bestimmt waren. Die bedeutendste derselben ist die 1518 gemalte Madonna Sistina der Dresdner

Galerie, welche im Sinne der katholischen Auffassung das Marienideal ebenso abgeschlossen hat, wie des Phydias' olympischer Zeus das Ideal dieses Gottes. Sie ist die jungfräuliche Mutter eines Gottessohnes — wie sie so mit großen Augen vor sich hinblickt, scheint sich vor ihrer Seele die ganze Tragödie der Menschheit abzuspielen, deren Held der Knabe auf ihren Armen werden soll. Sie weiß seine Leiden, aber auch seinen Triumph und scheint hinauszublicken bis an das Ende der Tage. Es liegt in ihrem Auge etwas, was mich stets an die Sibyllen Angelo's erinnert, etwas tief Geheimnißvolles, was uns zur Lösung reizt; solche Räthsel erklärt sich jeder nach seinem Wesen. Aber neben diesem Halbverschleierten bricht aus diesem Augenpaar eine hoheitsvolle Unschuld hervor, wie sie kein Maler jemals wiedergegeben hat. Das was man als Dogma der Kirche belächeln mag, vor diesem Bilde glaubt man, daß die Seele, welche in dieser Gestalt waltet, unbefleckt und frei von allem Irdischen sei; vor diesem Bilde kann man zu dem Ewigen beten, weil sich auch in ihm ein Göttliches offenbart, dem Künstler in Stunden der höchsten Weihe geschenkt, damit er es in das Gewand vollendeter Schönheit kleide.

Diese tröstende Kraft athmen die schönsten von Rafaels religiösen Bildern alle aus; die „Verklärung Christi“ (Vatikan); die herrliche, tief ergreifende „Kreuztragung“ (Museum, Madrid) — das erstere blieb unvollendet, weil Rafael starb. Es ist ebenso gewaltig, aber nur reicher als die sixtinische Madonna. Der erste Blick fällt auf Christus, welcher von Licht umflossen zum Himmel aufschwebt, während die Jünger von den Strahlenfluthen geblendet, die Augen decken und zusammengesunken sind. Unten am Fuße des kleinen Hügels, eine zweite Gruppe, voll schmerzlicher Erregung: der epileptische Knabe, gestützt von seinem Vater, die Apostel, welche die Hoffnung aufgegeben haben, den Kranken zu heilen, im Vorder-

grunde das Weib, welches knieend Hilfe heischt; die ganzen bewegten Gruppen in dunkler Stimmung gehalten, welche nur hier und dort von zuckenden Lichtern durchbrochen ist. Es ist ein ergreifender Gegensatz zwischen dem Jammer und der Rathlosigkeit, welche scharf und energisch in den lebensvollen Gestalten der unteren Gruppe sich aussprechen, und der ruhigen, klaren Glorie des oberen Theiles. Aber der Gegensatz ist nicht feindlich, denn das Auge und die Seele mit ihm hebt sich von der umdunkelten Tiefe empor, wo die verklärte Gestalt Christi die Ueberwindung alles Erdenleids versinnbildet. Rührend vermag der Gedanke den Beschauer ergreifen, daß an dieser Schöpfung die Hand des Meisters erstarrte.

Zeigt sich uns in diesen religiösen Werken der Mann des wärmsten Empfindens, so tritt uns in den Stanzen[1]) des Vatikans der ernste, gewaltige Denker entgegen. 1508 war Rafael von Julius dem Zweiten nach Rom berufen worden, um einige der Gemächer des Palastes mit Wandmalereien zu schmücken. Der Künstler begann seine Arbeiten mit der „stanza della segnatura“. Auf der Decke schweben die allegorischen Gestalten: Theologie, Philosophie, Poesie und Rechtsgelehrsamkeit; jeder derselben entspricht ein großes Wandgemälde, welches diese einzelnen Begriffe in figurenreichen Compositionen auseinanderlegt und charakterisirt. Der Stoff selbst ist in seinem tiefsten Wesen, strenge betrachtet, unmalerisch gewesen; um so bewunderungswürdiger erscheint das, was Rafael daraus zu gestalten verstand, indem er durch machtvolle Charakteristik die abstrakten Grundgedanken zu einem malerischen Stoff umprägte.

Der Theologie ist die sogenannte „Disputa“ gewidmet. Auch hier ist der Raum, wie auf der Verklärung Christi,

---

[1]) Stanza = Zimmer.

in Himmel und Erde getheilt; den Mittelpunkt der unteren Gruppe bildet das Symbol des Christenthums, die von einer Monstranz umschlossene Hostie. Um den Altar, der sie trägt, schaaren sich Kirchenväter, Priester und Laien; die einen beten das Geheimniß kindlich gläubig an; aus anderen Gesichtern spricht die ruhige, klare Ueberzeugung, ohne Verzückung, aber mit männlichem Ernst; wieder in anderen prägt sich vertieftes Sinnen, leises Zweifeln oder vollständige Abkehr aus. Alle diese inneren Gefühls- und Denkvorgänge sind in meisterhafter Weise charakterisirt und so klar und bestimmt ausgedrückt, daß über das Verhältniß der Einzelngestalt zum symbolischen Mittelpunkt der Composition kein Zweifel aufkommen kann. Die Anordnung ist bewegt, wie die Stimmungen, aber das Ganze fest geschlossen, die Auffassung der Figuren stets von Rafaelischer Schönheit.

Ueber den unteren Gruppen öffnet sich im vollen Glanze der Himmel, dessen Mitte der thronende Christus einnimmt, umgeben von Heiligen und Engeln in beziehungsreicher Auffassung. So zeigt sich schon hier dieselbe Art der Composition, wie in der „Verklärung“ der Gegensatz zwischen dem bewegten Menschensein und der vollen Harmonie einer jenseitigen Welt. Aber derselbe ist nicht ohne volle Versöhnung hingestellt, denn auch hier verfolgt das Auge die Empfindungen vom Zweifel zur ernsten Ueberzeugung und erblickt darüber die volle Erfüllung dessen, was unten die Gemüther und Geister erregt.

Der „Disputa“ gegenüber ist „die Schule von Athen“, auf welcher sich in Einzelnheiten der Einfluß Angelo's offenbart. Wie dort die Religion, so bildet hier die Philosophie den abstrakten Stoff, der ebenfalls in eine Fülle von einzelnen Individualitäten zerlegt wird. Eine große Halle, zu welcher eine Treppe führt, bildet den Ort, in welchem sich die symbolischen Vorgänge entwickeln. Die Mitte nehmen

die voll beleuchteten Gestalten des Plato und des Aristoteles ein, jener deutet, das Antlitz emporgewendet, nach dem Himmel, dieser blickt mit fester bestimmter Klarheit vor sich hin. Um sie und unter ihnen Zuhörer; grübelnde Gestalten, streitende Gruppen; Gelehrte bei einem Himmels- und Erdglobus; ein Mathematiker umgeben von Schülern; auf der Treppe ausgestreckt Diogenes. Auch hier kann man den Gedanken des Meisters, wenn auch einzelne Gestalten in ihrer vollen Bedeutung unklar bleiben, verfolgen, — auch hier steigt die geistige Composition von der Vielheit der Strebungen und Gestalten empor und vereinigt zuletzt alle in dem Mittelpunkt, in den beiden Figuren des Plato und Aristoteles.

Unter der Einzelngestalt der Poesie breitet sich der „Parnaß" aus. Die Wand ist hier durch ein Fenster durchbrochen — aber aus diesem Mißstand hat Rafael eine neue Schönheit des Aufbaues gewonnen, denn über dem Bogen schweben um den die Geige spielenden Apoll die Musen, mit wenigen Ausnahmen blühende schöne Mädchengestalten — den übrigen Raum nehmen antike und Dichter der Zeit ein, keine realistischen Porträts, aber in ihren Köpfen eine Fülle von bestimmten Phantasierichtungen charakterisirend.

Die letzte Wand dieser Stanza ist mit zwei Bildern ausgefüllt, welche nicht so ganz aus der Seele des Rafael geboren sind; das eine zeigt den römischen Kaiser Justinian, das zweite, Gregor den Elften, beide umgeben von Männern des Rechtes. Diesen Compositionen fehlt, trotz mancher Schönheiten, der echte Schwung, die volle Beseelung durch eine große malerische Idee — es sind würdevolle Repräsentationsbilder.

Die Compositionen nächsten Raumes, vollendet von 1512 bis 1514, tragen einen andern Charakter an sich, weil sie die Feierlichkeit der symbolischen Bilder aufgeben können. Sie schildern die Errettung der Kirche: Heliodor, welcher den Tempel berauben will, durch Engel aus ihm vertrieben; die

Messe von Bolsena; Attila von der Zerstörung Roms abgehalten; Petrus aus dem Gefängniß befreit. Hier tritt, besonders im ersten Bild, ein leidenschaftlich dramatisches Leben hervor, die Gestalten des Engels, welcher auf einem Pferde durch die Luft saust, und der Zuschauer, in deren Zügen sich Angst und Entsetzen ausprägen, sind bewunderungswürdig; das letzte Bild ist besonders durch seine vollendete malerische Behandlung ergreifend.

Weniger großartig sind die Compositionen der dritten Stanza, dagegen ist vollendet in der klaren Beherrschung des tosenden Kampfes, reich an kühnen Motiven der Bewegung, die große Constantinschlacht.

In den zwei letzten Sälen rührt die Ausführung zum größten Theil von Rafaels Schülern her, das Schlachtenbild von Giulio Romano. Ebenfalls im Auftrage des Papstes entstanden die zehn Cartons zu Tapeten für die Sixtinische Kapelle; der Stoff dieser Schöpfungen ist der Apostelgeschichte entnommen, vom „Fischzug Petri“ bis zu „Paulus im Gefängniß“. Auch in dieser gewaltigen Composition klingt das leidenschaftliche Pathos Angelo's leise nach, aber voll und ganz beherrscht durch den Formenadel Rafaels. Dieses bekundet sich auch in der Auffassung einzelner Scenen der Schöpfungstage auf der Wölbung der Loggien des ersten Hofes im Vatikan.

Wieder eine andere Seite des Künstlers zeigt sich in den Malereien der Villa Farnesina, in welchen er Stoffe der antiken Mythen darstellte, „den Triumph der Galathea“ und das „Leben der Psyche“. Nicht herrscht die antike Ruhe in der Bewegung und in der Formenanschauung, das Ganze ist voll jener Lebenslust der Renaissance, ohne aber, wie es in späterer Zeit so oft geschehen sollte, jemals in die jubelnde Liebeslust und in die berauschende Schönheit den kleinsten Zug berechneter Lüsternheit zu mengen. Die Göttin schwebt,

den von Delphinen gezogenen Muschelwagen selbst lenkend, über die Fluth, ihr halbenthüllter Körper ist leise vorgebeugt und das Haupt mit unvergleichlicher Anmuth nach rechts emporgewendet, wo in den Lüften schwebende Amoretten mit Pfeilen auf die Göttin zielen. Um den Wagen tummeln sich Tritone und Nereiden. Aus dem Bilde strömt dem Beschauer eine Fluth von gesunder Sinnenfreudigkeit und entzückender Anmuth entgegen; aus den warmen Tönen des Fleisches, aus den glänzenden Augen und aus der zitternden Luft klingt ihm ein Hymnus auf die Schönheit entgegen, wie ihn herrlicher keines andern Malers Phantasie erzeugt hat. Der Cyklus der Psychebilder, von Schülern Rafaels theilweise roh ausgeführt, — in einzelnen Gestalten vermag man nicht einmal in der Zeichnung die Anmuth Rafaelischer Linien erkennen — enthält Einzelnheiten von großer Schönheit und schalkhafter Liebenswürdigkeit, ohne als Ganzes, wenigstens nach meiner Empfindung, so recht zu wirken.

Wenn man die Werke Rafaels im Zusammenhange betrachtet und sieht, daß er Unübertreffliches geschaffen hat, so erträgt man den Gedanken, daß er in jugendlichem Alter gestorben ist, denn es scheint eine Unmöglichkeit, daß er in späterer Zeit sich selbst noch hätte übertreffen können. Der oft angewendete Vergleich mit Mozart, welcher in demselben Alter gestorben ist, drängt sich von selbst auf, — beide haben ihre große, gewaltige Schöpfungskraft im gleichen Banne der Schönheit gehalten, sie in ernsten und heiteren Gebilden ausgeprägt und ihre Körperkraft im Dienste des Ideals in fast fieberhaftem Schaffensdrange schnell verzehrt. Aber noch ein zweiter Vergleich zwingt sich auf, der mit Angelo. Bei diesem die übermächtige Genialität, welche keinen Zügel duldet, und doch das ungestillte Sehnen nach Ruhe und Harmonie, ein ewiges Ringen und Wogen der Empfindung; — bei Rafael die angeborene Harmonie, welche keine Ausschweifung der

Einbildungskraft kennt, eine volle Befriedigung mitten im Lichte des Daseins, ein beruhigendes Gleichgewicht der Seele. Bei Rafael scheinen sich die Werke zu entwickeln, ruhig und still, wie eine Blume heranblüht, bei Angelo sind es fast immer erschütternde Stürme der Seele, welche die Bildung seiner Schöpfungen geleiten.

Wie an Michelangelo, so schloß sich auch an Santi eine Schule an, welche, so lange der Meister noch in ihrem Kreise lebte, das geistige Element der Schönheit nicht außer Acht ließ. Bald aber verflachte sie sich zu einem äußerlichen Manierismus, zu charakterloser Süßlichkeit, oder nimmt auch ohne jede innere Vermittlung die Einflüsse Angelo's auf. Als der bedeutendste der Schule muß Giulio Romano († 1546) genannt werden, der von den beiden großen Meistern beeinflußt, sich doch in einzelnen Werken als bedeutender Künstler bewährte, besonders in kleineren Compositionen, aber in den großen Deckenmalereien des Palazzo Ducale (Mantua) neben manchen feinen Scenen bereits die Neigung zu starken Effekten zeigt und in dem Gigantensturz und den Psychebildern des Palazzo del Te jede edle Mäßigung verliert.

Bei Angelo und Rafael ruht das künstlerische Wirken in der geistigen Welt; beide Künstler streben danach, jene Mittel der Darstellung, jene Art der Technik sich dienstbar zu machen, welche ihrer Gedankenwelt entspricht. Aber niemals ist ihnen der Zauber der Farbe und des Lichtes die Hauptsache. In diesem feinen Zusammenklang von Licht und Farbe, in der Darstellung der leisen Schatten, welche doch von einer ätherischen Helligkeit durchzittert sind, so daß sie die Gegenstände nicht decken, sondern nur umschweben, beruht die Bedeutung von Correggio (Antonio Allegri 1494—1534), er hat der Malerei das Gebiet der „Stimmung“ erobert, das zarte Helldunkel, welches bis dahin nur vereinzelt versucht und angewendet worden ist, zum Princip seines

Schaffens erhoben und es bis in die letzten gefährlichen Consequenzen entwickelt.

Das zauberische Spiel des Lichtes, welches, von einem Punkte ausgehend, nach allen Richtungen leise verklingt und die Farben noch durch den Schatten leuchten läßt; die Accorde von Licht- und Farbenklängen, welche lockend und geheimnißvoll die festen energischen Formen umklingen und die bestimmten Umrißlinien verschwimmen lassen, mit Einem, das musikalische Stimmungselement der Malerei ist ihm die Hauptsache. Und unläugbar beherrscht er die feinsten Uebergänge mit vollendeter Meisterschaft, welche schon auf einem seiner Jugendwerke, auf der Madonna, die das Kind anbetet, (Tribuna der Uffizien, Florenz) zu Tage tritt und sich auf einzelnen Werken der Reife, wie auf der „Kreuzabnahme" (Museum in Parma), „Leda mit dem Schwan" (Berlin), „Jo und Jupiter" (Wien, Belvedere), noch steigert. Aber die Meisterschaft auf diesem Gebiete ists, welche den Künstler zu einer oft leeren Virtuosität verführt, wie auf dem vielbewunderten Bilde der „heiligen Nacht" (Galerie Dresden), das mir stets den Eindruck innerer Leere gemacht hat. Das Christuskind bildet den Ausgangspunkt des Lichtes, als wäre es von Innen mit Helligkeit durchtränkt; von ihm fließen die Strahlen auf das Antlitz und den Oberkörper Maria's, welche sich über den Kleinen beugt, dann weiter nach dem Hirten und den Frauen im Vordergrunde und nach den oben schwebenden Engeln. Die Aufgabe, den schwierigen, aber gesuchten Lichtgang, hat Correggio nach der technischen Seite hin vorzüglich gelöst, dem Bilde fehlt jedoch die innere Vertiefung: das Kind ist niedlich, aber ohne jede Spur von Bedeutung, welche durch die ganze Composition, durch die Anwendung der Engelgestalten ebenso gefordert ist, wie dadurch, daß der Künstler das sichtbare Licht als symbolisches Zeichen für die kommende Erlösung benützte; Maria ist eine

reizende Mutter, welche süß lächelt, aber entbehrt jeder individuellen Züge; die andern Gestalten sind mit ihren erstaunten Gesichtern innerlich vollständig bedeutungslose Figuren, welche keinen andern Zweck haben, als einen Theil des Lichtes aufzufangen; die Engel, voll Schwung in der Bewegung, theilen mit den Hirten denselben Zweck. Diese Leere ist bei Correggio durchaus nicht selten, obwohl sie durch eine oft entzückende Anmuth versteckt wird. Wo diese allein ausreicht, dort wirkt der Künstler am reinsten, wie in einem Saale des Klosters S. Paolo in Parma. Die Wände sind mit verschiedenen, heiter erfaßten mythologischen Scenen geschmückt, die Decke als eine Weinlaube behandelt, durch deren Oeffnungen frische Kindergesichter niederblicken. Mit Vorliebe behandelte Correggio leidenschaftliche Liebesscenen und benützte hier die Lichtführung und das verschleiernde Helldunkel, um den sinnlichen Reiz so viel als möglich zu erhöhen. Am bedeutendsten ist die Jo, welche von Zeus in der Gestalt einer Wolke umarmt wird; bis zum Gemeinen und Widerlichen ist dasselbe Motiv auf der „Danae" (Palazzo Borghese, Rom) gesteigert. Doch kann hier immer noch Verschiedenes, wie die lüsternen Augen und die berechnete Entblößung als nothwendig gelten, unangenehm und dem Gedanken widersprechend, erscheinen verwandte Züge auf religiösen Bildern, wo die fromme Verzückung sich zuweilen in einer Art äußert, welche der Würde des Stoffes widerspricht. Diese Neigung zu süßlicher Sinnlichkeit gibt den meisten seiner Weiberköpfe eine gewisse Gleichförmigkeit; er war kein Künstler, der einen Stoff individuell und charakteristisch von Innen heraus entwickeln konnte. Das beweist sein räumlich größtes Werk, die Fresken der Domkuppel in Parma. Auch hier zeigt sich in vielen Einzelnheiten die Anmuth, dem Ganzen aber fehlt die energische Gestaltungskraft, welche den Stoff, aus ihm selbst organisch entwickelt, ihn den Verhältnissen der Architektur

anpaßt, ohne sich deshalb beengen zu lassen. Der Stoff, den Correggio auf der Domkuppel behandelt hat, ist die Himmelfahrt Maria's. In stürmischer Erregung, von einer Schaar Engeln getragen, die Arme ausgebreitet, schwebt sie empor; vom Himmel stürzt auch, von Engeln gefolgt, Christus hernieder, — in den Gesichtern beider keine Spur von erhabener Würde, sondern nur eine sinnlich angehauchte Exaltation. Zwischen den Fenstern der Kuppel stehen die Apostelgestalten und blicken mit verzücktem Staunen nach Christus, Maria und dem durch einander wogenden Meere von Engeln. Unter diesen eine Fülle von herzigen, freudig erregten Kindergesichtern, aber das Ganze wirkt unruhig, ist stillos und verworren und stimmt durchaus nicht zu der ernsten Würde des Baues.

Eine besondere Eigenheit der Perspektive muß hier noch erwähnt werden. Correggio malt die Gestalten ungefähr so, wie sie von einem tiefer gelegenen Standpunkte dem Beschauer in der Wirklichkeit erscheinen müßten. Die Folge ist, daß gerade die wichtigsten Theile des Kopfes und der Oberkörper sich verkürzen und Schenkel und Beine den Gesammteindruck beherrschen. Wenn man den ersten Blick zu der Decke wirft, sieht man einige Augenblicke nur ein Gewirre von Gliedern in allen erdenklichen Verkürzungen.

Trotz der Mängel der künstlerischen Individualität, und trotzdem seine Nachfolger die Art des Meisters verflachten und mehr seine Fehler als seine Tugenden nachahmten, ist die Bedeutung Correggio's für die Technik seiner Kunst eine bleibende.

Wir haben gesehen, wie in Venedig Giovanni Bellini die byzantinischen Ueberlieferungen durch die Rückkehr zur Natur und durch das Streben nach coloristischen Wirkungen gebrochen hatte. Von ihm aus vollzog sich mit einer merkwürdigen Schnelligkeit die Entwicklung zu einer eigen-

artigen Kunstblüthe, welche fast alle ihre Kräfte aus dem heimischen Boden gewann und die bezeichnenden Eigenschaften nur sich verdankte. Die Venezianer waren nie besonders tief, aber durch einen offenen Sinn für die Wirklichkeit und durch die Freude an der Lust und dem Glanz eines frohen Sinnenlebens ausgezeichnet, was alles Kundgebungen von thatkräftigem Geist und ein bewegliches Phantasieleben nicht ausschließt. So entwickelte sich bei ihnen die Kunst in Bezug auf die Stoffwahl in innigem Anschluß an die Formen des venezianischen Lebens, zog die glanzvollen, vornehm bewegten Situationen dem Stimmungsbilde, wie den symbolisch vergeistigten Darstellungen vor, legte andererseits das Hauptgewicht auf den Zauber der ungebrochenen heiteren Farben und der körperlichen Schönheit. In beiden aber unterscheidet sie sich sowohl von Correggio, wie von Rafael, denn sie strebt nicht nach jenem oft krankhaften Spiel der Lichter und Schatten, sondern läßt trotz aller Feinheiten des Tons die Farbe in ihrer ganzen Kraft ausklingen und wahrt die Bestimmtheit der Linien und Formen — andererseits ist das Schönheitsideal der Venezianer weniger durchgeistigt und weniger von den Schwingungen des Gemüthslebens bewegt, sondern beruht auf der vollen ungehemmten Entwicklung der sinnlichen Schönheit, ohne aber irgendwie dabei unrein und lüstern zu werden.

Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione (1477?—1511) eröffnet, auf Bellini gestützt, die Reihe der großen Venezianer. Schon er beherrscht fast vollkommen das Colorit im Sinne dieser Schule, seine Farben sind glühend, die Charakteristik energisch, die Formanschauung gesund, nicht selten aber noch etwas herb, besonders in den früheren Bildern, wie der Madonna, welche Heilige anbeten, in der Kirche von Castelfranco. Sehr bedeutsam sind das „Concert" der Galerie Pitti und die „Lautenspielerin", beide voll energischer Auf-

fassung des Moments und voll leuchtender Kraft des Fleischtons. Verschiedene Fresken, welche Giorgione in Venedig ausgeführt hat, sind untergegangen.

Schon bei Palma vecchio (dem Alten) schwindet der herbe Ernst und die Freude an der schönen Vollkraft der Erscheinung tritt an seine Stelle. Aber erst Tiziano Vecelli (geb. 1477 in Cadore, gest. 1576 in Venedig) hebt die venezianische Schule auf den höchsten Gipfel ihrer Vollendung. Die Art seines Bildungsganges ist nicht vollkommen aufgehellt, er hat sowohl von den beiden Bellini's, wie von Giorgione und Palma Anregungen empfangen, aber ohne jemals auch in den frühesten Werken ganz von denselben abhängig zu erscheinen. Was die Vorgänger und die mehr vorgeschrittenen Zeitgenossen vereinzelt erreicht und gewonnen hatten, Bellini und Giorgione in der kraftvollen Charakteristik, in der Behandlung der Perspektive, Palma in der Wiedergabe schwellender Lebensfrische; die Resultate, zu welchen sie alle in Bezug auf das Colorit gekommen waren, kurz alle Errungenschaften der Zeit eignete sich Tizian in sehr früher Zeit an, aber durchdringt sie ganz und gar in schnell wachsender Kraft mit seinem eigenen Wesen und steigert sie bis zur Vollendung. Nicht tief und grübelnd ist er angelegt, nicht die ernsten Gedanken, welche die Zeit erregen, beschäftigen seine Phantasie und seinen Geist. Mit einer unerschöpflichen Kraft zum Genuß des Lebens begabt, gesund und frisch in seinem Wesen, nicht ohne eine gewisse Berechnung und Kühle, steht er dem Leben gegenüber und nimmt die wechselnden Bilder in sich auf. Mit scharfem Auge versteht er es, in seinen zahlreichen Bildnissen die geistigen Umrisse eines Menschen zu erfassen, so daß uns ihr Wesen mit überzeugender Wahrheit entgegentritt; großartig baut er umfassende Compositionen auf, wie die „Grablegung Christi" (Louvre), wahr im Ausdruck des Schmerzes, vornehm in den Linien, voll Stimmung

im Colorit, wie in der herrlichen „Himmelfahrt Maria's“. Von Engeln getragen, das verklärte schöne Antlitz zum Himmel gehoben, wo Gott Vater sie erwartet, schwebt die Jungfrau langsam und voll Würde empor — unten aber, wie mitergriffen von der Aufwärtsbewegung stehen die Apostel und breiten sehnend die Arme aus. Und auch hier ist es die gesunde Wahrheit, welche uns erfaßt, das blutdurchpulste Leben. Wie blühend ist die Gestalt Maria's, wie fern von aller Süßlichkeit der Ausdruck ihres Gesichts, wie einfach und groß ihre Haltung, wie lebensvoll ist die leidenschaftliche Erregung der kräftig bewegten Apostelgestalten, wie frisch und fröhlich die Engel! Das Ganze mit breitem Pinsel gemalt, blühend und leuchtend in der Farbe.

Wie sehr ihm aber auch auf einzelnen Bildern dramatische Bewegtheit gelungen ist, so läßt er sich doch auf andern zu gewaltsamen Motiven hinreißen, wie auf einigen Gestalten des „Ecce homo!“ im Belvedere (Wien), auf einzelnen Scenen der Deckengemälde von „S. Maria della Salute“, besonders auf dem „Kain, der den Bruder schlägt“.

Am vollendetsten tritt Tizian vor uns in den Bildern, welche eine ruhige Handlung oder das reine Dasein in seiner schönsten Entwicklung schildern. Unter den ersteren ist es vor allem der „Zinsgroschen“ (Galerie Dresden), der zwar in die Jugendzeit Tizians fällt, aber dennoch zu den größten Schöpfungen der Kunst gehört, ebenso bedeutend durch die geniale Charakteristik wie durch die technische Behandlung, welche bis in das Kleinste der Natur nachgeht, ohne je kleinlich zu werden, welche Haare und Adern andeutet und dennoch breit und kräftig erscheint. Nur leise hat Christus das Haupt dem Pharisäer zugewendet, welcher ihm das Geldstück reicht; sein männlich ernstes Antlitz, von dunklem Bart und Haar umrahmt, zeigt das klare Spiegelbild einer geistig vornehmen Natur; der Erlöser hat die

hämische Absicht der Frage durchblickt, aber gelassen richtet er die tiefen Augen dem Versucher zu und greift mit ruhiger Bewegung nach der Münze. Die Hand selbst ist ebenso geistig vornehm wie das Antlitz. Daneben der Pharisäer, dessen schlauer Kopf mit der gemeinen Nase und den lauernden Augen im linken Profil sichtbar ist und sich energisch von dem dunklen Grunde abhebt, — ein Gegensatz, wie er bezeichnender kaum gedacht werden kann, noch packender, weil er sich auf dem unteren Theil des Bildes in den Händen wiederholt.

Dieselbe ruhige Klarheit der Charakteristik herrscht in seinen Madonnenbildern, welche in ihrer Auffassung ganz auf dem Boden einer gesunden und liebenswürdigen Lebenswahrheit stehen. Das gilt schon von den ersten Werken dieser Art, so von der Madonna des Wiener Belvedere, welcher der kleine Christus Kirschen entgegenstreckt, wobei Johannes mit großen begehrenden Augen auf die Früchte sieht. Bei der Composition solcher kleineren Madonnenbilder ist der rein menschliche Standpunkt eingenommen, ohne jede Rücksicht auf irgend einen kirchlichen Eindruck. Selbst die Heiligen auf dem eben erwähnten Bilde, Joseph und Zacharias, sind vollständig realistisch aufgefaßt, wenn auch dieser Realismus nirgends die Weihe der Schönheit und Würde entbehrt. In dieser Befreiung von der streng kirchlichen Auffassung, welche fast alle bedeutenden Maler des sechzehnten Jahrhunderts kennzeichnet, liegt der tiefe Gegensatz zur vorhergehenden Epoche, liegt das eigentliche Ergebniß jener geistigen Bewegung, die in kurzen Zügen am Beginn des vorigen Abschnittes geschildert worden ist: an die Stelle des mystisch gefärbten Empfindens, des fast krankhaft erregten Gefühls ist die unbefangene Freude an dem Zauber des Menschlichen getreten, welche auch die religiösen Empfindungen ganz anders färbt. Tizian strebt nirgends danach, das Jungfräuliche der Maria im Sinne des Katholicismus zu steigern, sondern malt naiv eine schöne, blühende

Mutter, ein wohl reines, aber ganz irdisches Weib. Das ist auch auf den großen Andachtsbildern der Fall, welche Maria und das Kind zum Mittelpunkte haben. Das meiner Ansicht nach bedeutendste derselben, in Hinsicht auf die Malerei eine der größten Schöpfungen des Malers ist das Weihebild, welches Jacopo Pesaro nach einem Siege über die Türken der Kirche S. Maria de' Frari gewidmet hat. Die Scene spielt sich in der Vorhalle eines Tempels ab: Maria hält das lächelnde, ungeberdige Kind und neigt sich von ihrem erhöhten Platz nieder, um freundlich nach dem unten knieenden Jacopo und den andern Mitgliedern seiner Familie zu blicken. Petrus, eine großartige Gestalt, lehnt an dem Sockel, welcher den Sitz Maria's trägt. Franciscus und Antonius stehen auf der andern Seite, letzterer fast ganz im Schatten; der erstere deutet, mit empfehlender Geberde und bittendem Ausdruck zu dem Kinde aufblickend, nach den Mitgliedern der Familie Pesaro. Ueber den Gruppen schwebt ein kleines Wölkchen, vollständig naturalistisch behandelt, auf welchem zwei übermüthige Engel mit einem Kreuze spielen. Trotz der Großartigkeit, mit welcher das Ganze aufgebaut ist, geht ein Zug von gehaltener Daseinsfreude durch das Bild; das Verhältniß der Menschen, welche in den farbenprächtigen Gewändern ihrer Zeit vor den Stufen des Thrones knieen, zu der Gottesmutter und den Heiligen ist trotz der Würde der letzteren und trotz der Ehrfurcht der Beter fern von aller Verzückung; der Antheil, den die Madonna an ihnen nimmt, ist vollkommen in den Formen menschlicher Liebenswürdigkeit gehalten, die Art, wie der kleine Jesus den Schleier der Mutter zerrt und zappelt, ohne sich um die ceremoniöse Würde des Augenblicks zu bekümmern, ist vollkommen realistisch wiedergegeben.

So sehr diese Art der Auffassung auch fesselt und erfreut, so läßt sich doch nicht läugnen, daß sie in Hinsicht auf

die Erregung andächtiger Gefühle ihren Zweck nur halb erreicht; ihre größten Triumphe feiert sie dort, wo der Gedanke und das letzte Ziel des Künstlers in der Wiedergabe vollendet schöner Natur liegt: in den verschiedenen Venusbildern und in Stoffen aus der antiken Mythe. Sehr selten schreitet Tizian über das edle Maß hinaus, sehr selten sucht er etwas anderes als die vollendete Schönheit der Form und der Farbe. Keine absichtliche Wendung des Körpers, keine spielenden Halbschatten wie bei Correggio, keine Erregung rein sinnlicher Art stören den Eindruck, mit vollendeter Anmuth und Ruhe liegen die schönsten dieser Gestalten auf ihrem Lager, ohne lächelnde Selbstgefälligkeit, ohne irgend welche Coquetterie dem Beschauer gegenüber. Dabei ist das Fleisch in einer Weise behandelt, welche keiner nach Tizian so erreicht hat; es pulst warmes Leben in den Adern, die Formen sind mit der feinsten Empfindung gerundet, was um so mehr zu bewundern ist, weil der Künstler die Körper zumeist im vollen Lichte und zuweilen sogar auf hellen Grund gemalt hat. Die Köpfe sind selten bedeutend, aber meist von hinreißender Schönheit. Dieselbe zeigen auch die vielen Frauenbildnisse, oder eigentlich „weibliche Studienköpfe“; ob sie nun als „Geliebte Tizians“ (Paris, Louvre) oder als seine Tochter (Berlin, Museum) gelten, als Flora (Uffizien, Florenz) oder Herodias (Madrid) bezeichnet sind, ist im Grund gleichgiltig, es war dem Maler um nichts anderes, als um die Wiedergabe blühender Weibesschönheit zu thun, welche er mit allem Aufwand seines lebensvollen Colorits darstellte. Die Reihe seiner männlichen Bildnisse ist eine sehr umfassende, nicht nur in Hinsicht auf die Anzahl, sondern auch auf die Bedeutung, welche die Originale für die Geschichte der damaligen Zeit besaßen. In oft überraschender Weise stimmt das Porträt mit dem historischen Charakter der dargestellten Persönlichkeit überein; fest und energisch sind gerade jene

Züge ergriffen und herausgearbeitet, welche das innere Wesen enthüllen, die Darstellung selbst bekundet fast immer das höchste Maß künstlerischer Freiheit.

Daß Tizian einen weitreichenden Einfluß auf die Maler seiner Umgebung und später auch des andern Italiens ausübte, erklärt sich, außer durch den realistischen Zug der Zeit, aus der Menge seiner Schöpfungen und der langen Dauer seines Schaffens. Daß aber sein Einfluß viel weniger gefährlich war, als jener Angelo's, Rafael's und Correggio's, ist in der Art seiner Anschauungen begründet, welche stets zu der Natur zurückwiesen. Seine Bedeutung als Vorbild beruhte in diesem Festhalten an der Wirklichkeit, wenn er sie auch verschönte; sie bewahrte ihn bis in sein spätes Greisenalter vor der Verflachung, sie war ihm stets der Quell neuer Anregung. Und diese erfrischende Kraft bewahrte sein Kunstprincip auch noch seinen Schülern und Nachfolgern gegenüber, die vor allem seiner Malweise nachstreben. Nur einige der bedeutendsten können hier erwähnt werden: Moretto († 1547), der in seinen religiösen Bildern Tizian an inniger Empfindung übertrifft, — eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen: „Madonna mit Anna und Jesu" in Wolken schwebend, besitzt das Museum von Berlin; dann Tintoretto († 1594) und Paolo Veronese († 1588). Der erstere, ein Maler von großer Begabung, schädigte sein Talent durch die Menge und den Umfang seiner Gemälde. In kleineren Arbeiten, wie in einzelnen Bildern des Dogenpalastes, in verschiedenen Porträts, leistete er Vortreffliches und kam in der Auffassung wie im Colorit seinem Meister Tizian nahe, auf den großen Compositionen verliert er aber den inneren Halt und wird im Vortrag oft sehr roh dekorativ.

In viel edlerer Weise pflanzte Paolo Veronese (Paolo Caliari), die guten Ueberlieferungen der Venezianer fort. Das heitere und festliche Leben der Lagunenstadt, welches

verschiedene Male bei Tizian als Staffage gedient hat, wird ihm der Hauptstoff. Noch vor dem Untergang der Größe Venedigs, schildert er das alte sorglose Treiben in vollem Glanze, die stolzen und gewandten Nobilis und die schönen, anmuthigen Venezianerinnen jener Zeit auf seinen großen Bildern zu bewegten Gruppen vereinend. Auch bei ihm ist keine Gedankentiefe, im Vergleich zu den Malern der Empfindung, denen wir begegnet sind, auch keine Tiefe des Gemüths vorhanden, aber das vollpulsirende Leben seiner Gegenwart versteht er mit festen Zügen, mit Würde der Auffassung zu erfassen und mit der vollen Kraft seiner coloristischen Begabung darzustellen. Der Festesjubel, welcher den Hauptstoff seiner großen Gastmahlbilder ausmacht, klingt in der blühenden Frische und Lebendigkeit seiner Farben wieder. So voll und ganz lebte er in den Formen seiner Zeit, daß dieselben überall bestimmend sind; um irgend welche historische Wahrscheinlichkeit in den festlichen Architekturen, welche so oft den Hintergrund seiner Compositionen bilden, um Richtigkeit des Costüms bekümmert er sich — wie seine übrigen Zeitgenossen — gar nicht. Auf einer freien Terrasse, im Hintergrund Theile von Renaissancepalästen, oder in einer freien Halle mit marmornen Säulen findet die „Hochzeit von Kana" statt; Christus und Maria sind meist ziemlich nebensächlich behandelt, dafür aber entfaltet sich in den Kleidern der andern Theilnehmer echt venezianische Pracht, entfaltet sich in den Köpfen und den Bewegungen ein unerschöpflicher Reichthum frisch erfaßter Einzelnheiten, denen man es ansieht, daß ihnen eine scharfe Beobachtung der Natur zu Grunde liegt. Diese Frische der Auffassung, verbunden mit dem vornehmen Wesen der feingegliederten Gestalten und der Reichthum charakteristischer Köpfe lassen die vielen Zeitwidrigkeiten vergessen; man bemerkt kaum, daß die Könige, welche dem Christkind Opfer bringen, in der Festtracht venezianischer Dogen erscheinen,

prangend in Purpur und Goldbrokat (Galerie Dresden), und die Gattin und die Töchter des Darius vor Alexander in der farbenprächtigen Tracht der italienischen Spätrenaissance hintreten (Nationalgalerie London). In Paolo Veronese flammte der alte Geist der venezianischen Schule noch einmal auf, nach ihm sank er ziemlich rasch zusammen. Aber je mehr die idealere Richtung, der vornehme Realismus verfiel, desto lebendiger entwickelte sich der Sinn für das Kleinleben, und an die Stelle der monumentalen Kunst begann langsam die genrehafte zu treten. Innerhalb der venezianischen Schule leitete diesen Uebergang die Künstlerfamilie da Ponte ein.

Im Rückblick auf die Entwicklung der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts weise ich noch einmal auf das schon Gesagte zurück: Die große Revolution der geistigen Anschauungen, welche das fünfzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat, vollzog sich im Süden hauptsächlich auf dem Gebiete der Kunst, — die Revolution war vor allem eine ästhetische geworden. In Deutschland nahm sie einen andern Lauf und begründete damit zugleich einen wesentlich verschiedenen Charakter des künstlerischen Empfindens.

Die deutsche Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts hat große Künstler aufzuweisen, welche den italienischen Meistern in Hinsicht auf die innere Begabung nicht nachstehen, Männer voll tiefer Empfindung, voll Begeisterung für die Kunst, voll von Gedanken. Aber es waren andre viel ungünstigere Lebensbedingungen, unter welchen sich unsre Maler entwickelten. Wohl schien es einige Zeit an der Wende des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, als ob sich ein ungeahnter Aufschwung vollziehen sollte. In Flandern hatte ein Künstler gewirkt, Hubert van Eyck (geb. um 1366, gest. 1424), welcher in Hinsicht auf die geistige Auffassung und Belebung des Stoffes ganz in der alten Kunst wurzelte, aber sich eine Formensprache bildet,

welche ihre eigentliche Kraft aus dem Studium der Natur schöpft. Aber auch eine bedeutsame Umwälzung in der Technik knüpft sich an ihn: er verwendet zuerst durchgängig das Oel als Bindemittel, und erreicht dadurch eine Gluth und Flüssigkeit der Farben, welche die Temperamalerei nicht gestattete. Eine Fülle von neuen Kunstgriffen der Technik ward dadurch erst ermöglicht. Tempera wie Fresko trocknen bald, das bedingt die Schwierigkeit, die einzelnen Farben durch feine Mitteltöne mit einander zu verbinden und in einander spielen zu lassen; das bedingt die Schwierigkeit in der Behandlung weicher, durchsichtiger Schatten; das verbietet die Uebermalung, weil durch dieselbe Flecke entstehen. Aber noch Eins macht die Tempera- und Freskotechnik schwierig: die Farben erscheinen, so lange sie noch naß sind, in einer andern Tonkraft, als nach dem Trocknen. Darin wurzelt wieder die Schwierigkeit, realistisches Colorit hervorzubringen, so wie in allen angeführten Gründen die Schwierigkeit, unmittelbar vor dem Naturvorbild den Eindruck desselben nachzubilden. *Der Mangel an Lebenswahrheit, welcher die alte Malerei kennzeichnet, beruht also nicht nur allein auf dem allgemeinen Zeitgeist, sondern auch auf der Schwierigkeit, mit den Mitteln der vorhandenen Technik die Natur sowohl in den Farben, als auch in den Formen voll und ganz wiederzugeben.*

Wie mit einem Schlage waren durch van Eyck diese Hemmnisse beseitigt und das erste Ergebniß war ein Realismus in der Auffassung und Modellirung der Formen, in der Behandlung der Farben, welcher seine Erklärung zum großen Theile in der neuen Technik findet.

Das Werk, in welchem uns Eyck auf dem Höhepunkte seines Schaffens entgegentritt, ist das *Genter Altarbild*, zum Theil noch in S. Bavo zu Gent, zum andern im Berliner Museum. Der Altar bestand ursprünglich aus zwei

Reihen von Bildern, die mit einander durch den Hauptgedanken verknüpft sind. Auf den unteren zeigt sich auf einem mit außerordentlicher Sorgfalt gemalten Wiesengrund der Brunnen des Lebens und das symbolische Lamm Gottes. Von beiden Seiten wandeln Gruppen von Heiligen, Engeln, Propheten, Einsiedlern u. s. w. dem Quell zu. Das Hauptblatt der oberen Reihe zeigt den Gott Vater, rechts und links auf den Seitenflügeln: Maria, Johannes den Täufer, Gruppen singender und musizirender Engel, unter ihnen die heilige Cäcilia an der Orgel, zuletzt Adam und Eva. Auf den Außenseiten der Flügel sind die Verkündigung und die Gestalten der Stifter des Altars, des Jodocus Vyts und seiner Frau gemalt.

Hubert van Eyck steht in Hinsicht auf die Auffassung der Gestalten auf dem Boden einer energischen Naturauffassung und entwickelt darin einen bewunderungswürdigen Reichthum kräftig entwickelter Charaktere, nicht typisch aufgefaßt, sondern selbst in kleinen Zügen, in der Haltung, in den Formen des Gesichts von einander scharf unterschieden, dabei von einer ernsten Würde und Ruhe der Bewegung, welche man monumental nennen kann. Besonders ergreifend ist der Gott Vater des oberen Hauptblattes; eine Gestalt von ernster Majestät, bekleidet mit einem Purpurmantel, gekrönt mit einer juwelengeschmückten Tiara, die Rechte segnend erhoben, tritt er von dem Goldgrunde plastisch hervor.

Wir begegnen auch hier der Theilung der Composition, welche wir in der italienischen Malerei öfter gefunden haben. Die Vorgänge, welche sich unten abspielen, weisen alle auf die obere Bilderreihe und beziehen sich auf sie — unten die Menschheit, welche die Erlösung sucht, darüber die volle Harmonie des Himmels; unten die realistische Behandlung der Landschaft, welche den Hintergrund bildet, oben der idealisirende Goldton.

Die Ausführung ist hoher Bewunderung werth, die Modellirung der Köpfe durch feine Mitteltöne kräftig, die Behandlung des Faltenwurfs zumeist bedeutend, die Frische und Gluth des Colorits noch heute unverwüstlich.

Hubert starb, ehe die Arbeit vollendet war und hinterließ die weitere Ausführung seinem Bruder Jan, der auch als sein bedeutendster Schüler bezeichnet werden muß. An innerer Kraft steht er Hubert nach, seine Empfindungsweise ist im Verhältniß zu diesem weiblich, so daß der Grundzug seiner Schöpfungen mit Recht lyrisch und idyllisch genannt wird. Seine vielen Madonnenbilder überschreiten diesen Kreis nirgends, so verschieden auch die Lokalitäten sind, in welche er sie hineinmalt, ob in ein trauliches Zimmer (Frankfurt, Städel'sches Museum), in einen romanischen Dom (Akademie von Brügge), oder in eine gothische Kirche (Verkündigung in der Eremitage von Petersburg), der Ausdruck ist immer häuslich beschränkt, von einer großen Auffassung oder von besonderer Schönheit keine Rede; das geistige Element seiner Bilder ist im Verhältniß zu Huberts Reichthum gering, wie auch der Christuskopf des Berliner Museums und seine Porträts beweisen. Die letzteren, der „Mann mit den Nelken" in derselben Sammlung und zwei Männerbildnisse im Wiener Belvedere zeigen, wie Jan von der Natur ganz abhängt: seine höchst gewissenhafte Charakteristik geht nur so weit, als sie sich in klaren Zügen im Vorbilde ausgeprägt hat; er gibt jede Falte und jedes Fältchen wieder, aber das innere Wesen des Vorgestellten bleibt dennoch zweifelhaft. Das Porträt eines Ehepaars in der Londoner Nationalgalerie wird sehr gerühmt, — ich kenne es nicht im Original.

Im hohen Grade bewunderungswerth ist der Fleiß, mit welchem auf seinen Bildern das Beiwerk, Architekturen, Costüme, Teppiche und Geräthschaften gemalt sind, und die entzückende Klarheit und Frische seines Colorits, welches noch

jetzt nach mehr als vierhundert Jahren in voller Schönheit wirkt.

In Hinsicht auf die Schule der Brüder van Eyck, von deren Thätigkeit Bilder in allen Galerien Zeugniß ablegen, herrscht noch ein großes Dunkel, über manchen Maler noch ein großer Zwiespalt der Meinungen, wie über Peter Cristus, dem wahrscheinlichen Urheber der Verkündigung und des jüngsten Gerichts in Berlin — eine Darstellung des letzteren auch in der Eremitage in Petersburg.

Den größten Ruf unter den Nachfolgern des Jan van Eyck besaß Rogier van der Weyden († 1464), welcher die realistische Ausführung der Einzelnheiten noch weiter treibt als dieser und dadurch zu einer oft sehr störenden Härte geführt wird, im Uebrigen aber sowohl die technischen Errungenschaften der Eycks fortpflanzt, als auch wie Jan in der häuslichen Beschränktheit der Stoffauffassung eingeengt bleibt. Man kann sich herzlich über die besten seiner Bilder (Geburt Christi, in Berlin) freuen, wenn man der liebevollen Arbeit nachgeht, die Naivetät der Auffassung auf sich wirken läßt, aber wirklich ergreifende Kraft scheint, nach den Reproduktionen zu urtheilen, nur die Kreuzabnahme im Museum von Madrid zu besitzen.

Viel freier in seinem Empfindungsleben und dabei nach einer liebenswürdigen Anmuth strebend, erscheint Hans Memling († vor 1495), vielleicht ein Deutscher von Geburt. Auch seine Bilder sind, wie die meisten der Vorgänger und Zeitgenossen, klein und dabei höchst zierlich ausgeführt. Aber diese Manier wirkt bei ihm nicht beengend, weil sie mit der zarten, poetischen Auffassung des Stoffs zusammenstimmt. Vor allem scheint ihn das Leben der Madonna angezogen zu haben. Bei der Composition verfährt er oft in einer ganz unmalerischen Weise, die aber durch die köstliche Naivetät einen merkwürdigen Zauber ausübt. Das reizendste dieser „erzählenden Bilder“

behandelt die sieben Freuden Maria's (alte Pinakothek in München) in solcher Weise, daß die Vorgänge in einzelnen figurenreichen Scenen auf verschiedenen Theilen des Bildes vorgeführt werden und eine hügelige von Flüssen belebte Landschaft das gemeinsame Lokale derselben bildet. Ganz im Hintergrunde sieht man auf drei Bergspitzen die drei Könige nach dem Sterne blicken; weiter vorn auf einem Kreuzwege an einer Brücke treffen sie zusammen; dann sieht man sie vor Herodes, dann bei den Hirten; im Vordergrunde bringen sie dem Jesuskind ihre Gaben dar, reiten wieder im Mittelgrunde in einer Schlucht und schiffen sich dann zur Rückreise ein. In ebenso getrennten Scenen sind die sieben Freuden Maria's dargestellt.

In ähnlicher Weise schildert Memling, wenn auch auf sechs kleinen Tafeln, die Legende der heiligen Ursula auf dem Reliquienkasten in Brügge. Die trotz der kleinen Verhältnisse bedeutendste Schöpfung des Künstlers ist das „jüngste Gericht" der Danziger Marienkirche. Christus thront auf einem Regenbogen, — man begegnet dieser Auffassung auch in einem alten Volksliede aus späterer Zeit — die Rechte ist segnend gehoben, die Linke abweisend nach unten gestreckt. Um die Bedeutung der Handbewegungen noch klarer zu machen, hat der Künstler zu der segnenden eine Lilie, zu der verdammenden ein Schwert gemalt. Vor dem Richter knieen Maria und Johannes, blasen Engel die Posaunen. Unten aber steht Michael in goldenem Panzer, eine Waage in der Hand, um die Seelen zu wägen. Die beiden Seitenflügel stellen die Hölle und den Himmel vor; die erste überraschend durch manches leidenschaftlich erfaßte Motiv, durch den auf einzelnen Köpfen treffend, wenn auch etwas befangen wiedergegebenen Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung.

Die Entwicklung der Schule Huberts van Eyck zeigt vor allem einen großen Mangel, welcher leider die deutsche Kunst

auch in ihrer Blüthe in seinem Banne hielt: die ihr gestellten Aufgaben drängen sie immer mehr zu einer kleinen und bald kleinlichen Auffassung. Und diese mußte sich entwickeln, wo die Architektur der Schwesterkunst alle großen Flächen genommen hatte; damit war die Möglichkeit eines bedeutenden Stils, einer freien Entfaltung der Phantasie, wenn nicht geradezu ausgeschlossen, so doch für lange Zeit beseitigt; damit aber mußten auch die großen Formanschauungen Huberts verloren gehen und mit ihnen das energische Naturstudium, welches auf umfassenden Flächen und bei lebensgroßen Gestalten sich unabweisbar aufdrängt, aber zugleich das kleinliche Ausführen aller Details von sich weist. Bei dieser altniederländischen Miniaturmalerei mußte die Empfindung für große Formen, zuletzt auch die für die richtigen Formen verloren gehen und das Detail zu einer Geltung gelangen, welche der eigentlichen Bedeutung desselben oft widersprach.

Aber auch das gesammte Leben der germanischen Stämme des Nordens trug wesentlich dazu bei, die Kunstanschauungen unfrei zu machen; ihm fehlte jede Anmuth im Lebensgenuß, eine steife Würde kennzeichnete die geselligen Formen, eine nüchterne Ueberladung die Trachten. Und dazu kommt noch der Menschenschlag selbst, welcher im Verhältniß zu Italien jeden idealen Anflug entbehrte. Diese Umstände erklären genügend den trotz vieles Innigen und Liebenswürdigen philisterhaften und steifen Charakter so vieler Bilder des fünfzehnten Jahrhunderts.

Aber gegen Ende desselben und Anfang des folgenden beginnt sich langsam ein Geist des Widerstandes gegen die überlieferten Anschauungen zu regen, welcher die neue Strömung auch auf das Gebiet der Malerei leitet. Aber auch direkte Einflüsse italienischer Kunst wirkten anregend auf einzelne Maler und ließen sie das Unzulängliche der überlieferten Formanschauung erkennen. Gerhard David († 1523 in

Brügge) und Quentin Matsys († 1530) sind die bedeutendsten Vertreter dieses frischeren Geistes. Des ersteren religiöse Bilder, besonders die Madonna von weiblichen Gestalten umgeben im Museum von Rouen, durchbrechen schon durch ihre Maßverhältnisse, wie durch die strenge Zeichnung der etwas mageren Körper die verbreiteten Anschauungen, zeigen aber zugleich einen weiteren Fortschritt darin, daß die Köpfe aus der darzustellenden Empfindung heraus entwickelt sind und ein Streben nach edlerer Formbildung bekunden.

Noch mehr Energie zeigte Matsys, welcher durch die scharfe Wiedergabe realistischer Charaktere sich besonders auszeichnete, wie seine beiden „Geizhälse", durch Reproduktionen fast allgemein bekannt, und vielleicht noch mehr der „Geldwechsler mit dem Weibe" (Louvre) beweisen. Aber auch für tiefere Erregungen und für die reinen Empfindungen der Mutterliebe weiß er schöne und ergreifende Formen zu finden, steht aber in Hinsicht auf sein Colorit sowohl gegen David wie gegen die früheren Meister der flandrischen Schule zurück. Die Nachfolger der beiden Künstler bauten die Eigenart derselben nicht weiter aus, sondern wandten sich der Anschauung der Italiener zu, studirten zum Theil im Süden, vermochten aber den flandrischen Realismus mit der idealisirenden Form nicht in Einklang zu bringen. Es dauerte fast ein Jahrhundert, ehe diese Uebergangskunst ganz überwunden war und ein genialer Künstler, Rubens, eine neue Blüthe der Malerei werden ließ.

Die Schule van Eycks hatte auf die holländische sehr frühe eingewirkt. Der Charakter des Holländers schwankt zwischen einem nüchternen aber gesunden Realismus und einer gewissen Phantastik hin und her, welche beide oft in die Extreme verfallen. Die Literatur spiegelt diese Eigenschaft ebenso wieder, wie die bildende Kunst. Als die meist charakteristische Erscheinung unter den holländischen Malern des sechzehnten

Jahrhunderts ist Lucas von Leyden zu nennen, dessen Werke uns diese beiden Gegensätze in vollster Ausprägung zeigen, einerseits die Hinneigung zu einer Derbheit, welche nicht selten in Rohheit ausartet, andrerseits eine unklare Phantastik, welche zu grotesken Formen greift und dadurch den Gedanken oft gänzlich unverständlich macht. Jedoch tritt seine Begabung in einzelnen Gestalten (Petrus und Paulus auf den Seitenflügeln des „jüngsten Gerichts" im Leydner Museum) mit einer ergreifenden Energie hervor; die Köpfe der beiden Apostel sind schneidig charakterisirt und in ihrer Haltung, wenn auch nicht vornehm, so doch markig und lebensvoll. Auch eine Madonna in München (alte Pinakothek) fesselt durch den freundlich klaren Ausdruck und die warme Farbe.

Die Phantastik des Lucas fand noch im weiteren Verlauf der holländischen Kunst ihre Vertreter, ohne daß diese mit ihr eine tiefere Symbolik verbunden hätten; dagegen führte die Neigung zum Realismus die Landschaftsmalerei ein, welche bis dahin für sich keine selbstständige Bedeutung besaß. Die Natur hatte eben nur als Staffage gedient. Joachim Patenier († 1550) machte dieselbe erst zu einem unabhängigen Stoffe der Kunst, aber ohne noch irgend wie eine Beseelung der Landschaft durch Stimmungen anzustreben.

Am Niederrhein, vor allem in Köln, hatte die Richtung der Eycks sehr schnell ihren Einfluß begründet und nur vereinzelte Meister blieben noch dem älteren, etwas verblaßten Idealismus treu, wenn sie ihm auch durch etwas schärfere Charakteristik eine größere Frische verliehen. Viel fester hielten die Künstler des mittleren und südlichen Deutschlands an der Ueberlieferung fest und ließen sich nur in der Technik von Flandern beeinflussen.

Als der hervorragendste der Süddeutschen ist Martin Schongauer (geb. in Augsburg 1420? † 1488 in Colmar) zu nennen. Seine Bedeutung beruht weniger auf Altarbildern,

obwohl die „Madonna im Rosenhag" (Martinskirche Colmar) trotz der unschönen Gesichtsbildung fein empfunden und gut gemalt ist, sondern auf seinen Kupferstichen, denen er auch die Ausbreitung seines Ruhms verdankte — Michel Angelo hat als junger Künstler einen derselben copirt.

Der Streit darüber, ob die Priorität der Erfindung des Metallstichs und dessen Verwendung zu Abdrücken den Deutschen oder den Italienern gebühre, hat bis heute noch keine endgiltige Entscheidung erfahren, sicher ist nur, daß das älteste bis jetzt gefundene Blatt, bezeichnet *P* 1451 (im Privatbesitz eines Leipziger Sammlers) deutschen Ursprung unzweifelhaft an sich trägt, aber die älteste Schöpfung des Kupferstichs nicht sein kann, weil die Technik bereits zu weit vorgeschritten erscheint. Die Wiege dieses Reproduktionsverfahrens ist das „Nielliren", welches bereits im elften Jahrhundert allgemein von Goldschmieden wie Waffenschmieden angewendet worden ist. In das blanke Metall, Gold, Silber oder Eisen wurden mit einem scharfen Stichel Zeichnungen eingravirt; dieselben traten natürlich auf der polirten Fläche wenig hervor und es wurde nun ein Verfahren gesucht, um die Linien schärfer zur Geltung zu bringen. Man stellte aus verschiedenen Metallen eine leichtflüssige Masse her, welche man zu einem feinen Pulver zerrieb und dann in die vertieften Rinnen streute. Darauf wurde der gravirte Gegenstand erhitzt und schmelzte den Staub, das sogenannte Nigellum, welches nach der Abkühlung die Vertiefungen ganz ausfüllte und nach einer neuen leichteren Politur die Linien der Zeichnung dunkel vom hellen Grund hervortreten ließ. Dieses Verfahren heißt Niello. Von einem so geglätteten Gegenstand war natürlich weder ein Abguß noch ein Abdruck zu machen, wohl aber vor dem Nielliren. Das geschah von Seite der Goldschmiede und führte — wen und wann wissen wir nicht — dazu, derartige Gravirungen mit der Absicht herzustellen, von der Platte

auf Papier Abzüge zu machen. Welche Bedeutung diese Erfindung haben mußte, bedarf keiner weiteren Nachweise: sie machte das Kunstwerk zum Eigenthum des Volkes.

Die Arten, die Zeichnung auf der Kupferplatte wiederzugeben, die „Manieren“, sind sich nicht stets gleich geblieben; die älteste ist die „Linienmanier“, — die Zeichnung wird mit Linien und Strichen von fast durchgehends gleicher Stärke aufgetragen, die Schattenpartien werden allein durch gedrängte Linien oder auch durch ein Gitterwerk „Kreuzschraffirungen“ erzeugt. Damit tritt die Contur der einzelnen Theile als das Herrschende hervor, ein farbiger Eindruck des Ganzen, eine Unterscheidung der Stoffe der Gewänder u. s. w. wird nicht angestrebt.

In dieser Art sind die Stiche Schongauers gearbeitet. Die Sujets derselben sind äußerst verschieden. Auf den religiösen Blättern zeichnet er sich durch eine vornehme Empfindung aus und offenbart, vor allem in jugendlichen Gestalten wie der Maria, des Johannes und weiblicher Heiligen das Streben nach einer idealen Schönheit, welches aber meistens nur in den sinnigen, schlank ovalen Köpfen zur Geltung gelangt. Auch die allgemeinen Linien der Körper und einzelne Bewegungsmotive sind nicht selten fein beobachtet, doch stört oft eine gewisse Hagerkeit der Gestalten und der unruhige Eindruck der knitterigen Falten. Wer sich aber längere Zeit mit Schongauer beschäftigt, der wird immer mehr das feine künstlerische Innenleben schätzen lernen und zur Erkenntniß kommen, daß die Anlage des Meisters derjenigen großer italienischer Künstler, wie etwa eines Perugino mindestens ebenbürtig ist; das beweist die „Passion“ und die „Krönung Maria's“. Eine gesunde Auffassung verrathen die Blätter, welche rein genrehafte Stoffe behandeln; mit festen Zügen und nicht ohne feinen Humor stellt Schongauer Scenen aus dem gewöhnlichen Leben dar: Landleute, welche zu Markte ziehen, kleine

Jungen, die sich balgen, Eselstreiber und ähnliches, das Meiste voll köstlicher Unbefangenheit.

Von den Künstlern der Ulmer Schule, welche in der allgemeinen Auffassung an den älteren Formen festhielt, ohne einen leisen Realismus ganz zu verschmähen, ist vor allem Barthel Zeitblom († nach 1516) zu nennen; neben und nach ihm wirkte Martin Schaffner († 1535), bei welchem die Formanschauungen der Renaissance, wie auf dem „Tode der Maria" (alte Pinakothek, München), bereits erkennbar hervortreten.

Unter den älteren Meistern Augsburgs ragt besonders Hans Holbein der Aeltere († 1524) hervor, auch eines jener großen Talente, welches die Kleinlichkeit der deutschen Verhältnisse an sich erfahren mußte. Wenn man seine besten Werke sieht, wie „Maria's Tempelgang" im Dom von Augsburg, „die Verklärung Christi" im Museum derselben Stadt, vor allem den „Sebastianaltar" in der Münchner alten Pinakothek, dann begreift man kaum die entwürdigenden Verhältnisse, den Druck materieller Sorgen, welche den Meister verfolgten. Das letztgenannte Werk zeigt neben einer gediegenen Farbenpracht und einer kernigen Technik einen Adel der Empfindung, eine Größe der Auffassung, welche um so stärker wirken, weil sich sinnige Schönheit der Köpfe mit ihnen verbindet. Die heilige Elisabeth auf dem rechten Flügel des Altars gehört zu den edelsten Gestalten, welche die ältere deutsche Kunst überhaupt hervorgebracht hat, so daß einzelne Forscher sie dem Sohne Hans Holbein dem Jüngeren zuschreiben. —

Neben dem älteren Holbein wirkte in Augsburg Hans Burgkmair († 1531), als Maler wie als Zeichner für Holzschnitte gleich fruchtbar, vielleicht zu viel thätig, denn er wird manchmal, besonders in seinen späteren Werken, oberflächlich in der Zeichnung und in der Technik, was zum Theil ein flüchtiges Studium italienischer Kunst mitbedingt hat.

Zeigt die Ulmer und Augsburger Schule eine gewisse anmuthige Weichheit der Formbehandlung, so wird die Nürnberger durch eine oft harte und eckige Wiedergabe aller charakteristischen Details bezeichnet. Die Künstler haben ein ehrliches Streben nach Wahrheit, aber es mangelt ihnen der Schönheitssinn, so daß sie sich bis zur Häßlichkeit verirren. Einen großen Einfluß hat in Hinsicht auf die scharfe und eckige Behandlung der Linien die in Nürnberg vielgeübte Holzschnitzerei ausgeübt. Am meisten bezeichnend stellen sich diese Verirrungen in den Werken Michael Wohlgemuths († 1519) dar. Hie und da zuckt aus einzelnen Frauenköpfen etwas wie unterdrückte Schönheitsempfindung hervor (Moritzkapelle, Nürnberg), im Ganzen aber, besonders auf seinem berühmtesten Werke, dem „Leben und Leiden Christi" der Marienkirche in Zwickau, ist sein eckiger und steifer Realismus unerfreulich im hohen Grade und einzelne innige Züge können den Eindruck des Ganzen nicht anmuthender gestalten.

Am 30. November 1486 trat der Sohn des Goldschmieds gleichen Namens, Albrecht Dürer, ein Knabe von damals fünfzehn Jahren, in die Werkstatt des Michael Wolgemuth für drei Jahre ein. Er hatte schon lang vorher sich im Zeichnen geübt und zwar von dem Meister beeinflußt und arbeitete nun in der Art desselben weiter. Wohl machte schon frühe sich eine viel tiefere Begabung in dem Schüler geltend, aber dennoch hat selbst sein genialer Geist nicht vermocht, die engen Anschauungen der Schule Wolgemuths ganz und gar abzustreifen; sie bilden noch heute in vielen seiner Werke die Schranke, welche Dürer von dem Herzen Tausender und Tausender seines Volkes trennt. Es ist eine schöne Selbsttäuschung, wenn man ihn „die Liebe und den Stolz des deutschen Volkes" nennt. Wohl, er verdiente es zu sein, hundert und hundertfach, aber er ist es nur in sehr beschränkten Kreisen: man nennt und lobt ihn, weil man

sich innerlich schämt, zu sagen, daß man sich den meisten seiner Werke gegenüber fremd fühle. Wie viele gibt es, welche die Zeit besitzen, mit Liebe und Hingebung durch die oft rauhe Schale zu dem köstlichen Kerne zu dringen? Einige der großen Altarbilder, einige der kleineren Holzschnitte sind verbreitet, volksthümlich aber ist Dürer in Deutschland viel weniger als Rafael, dessen Madonnen man besonders im katholischen Deutschland in tausenden von Reproduktionen findet. Und nur die Form, obwohl auch sie auf vielen Werken zu einem ernsten Adel, zu liebenswürdiger Einfachheit geklärt erscheint, trägt im Allgemeinen die Schuld, denn die innere Größe Dürers bestehet neben Rafael und Michel Angelo. Wer gerecht sein will, muß die Vorzüge und Schwächen in gleicher Weise hervorheben.

Dürer verkörpert das tiefste Empfinden des Deutschlands jener Zeit, in welcher die Reformation die Geister bald so gewaltig, ja oft gewaltsam erregen sollte. Von jeher war der Künstler eine ernst religiöse Natur gewesen, welche das Leben und die Kunst niemals auf die leichte Achsel nahm. Sein ganzes Wesen entwickelte sich aus eigener Kraft von Innen heraus; alle äußeren Einflüsse verarbeitete er in seiner Seele und seiner Phantasie langsam aber mit tiefer Empfindung, mit männlichem Ernst. Nicht mühelos vermochte er zu schaffen, wie ein Rafael; Schritt für Schritt kämpfte er mit den Kunstmitteln und mit den angelernten Formen, um sich jene endlich so weit zu unterwerfen, daß sie seiner Gedankenwelt dienten, diese so weit dem Grade der Vollendung entgegenzuführen, welchen seine Natur und die Verhältnisse möglich machten.

Am besten sehen wir diesen Kampf in den Holzschnitten zur Offenbarung Johannis, welche 1498 erschienen sind. Schon die Wahl des Stoffes, noch mehr aber dessen Auffassung offenbart den ernsten, tief sittlichen Geist Dürers. Es liegt diesem Werke eine ähnliche Stimmung zu Grunde,

wie dem jüngsten Gericht des Michel Angelo, beide Werke sind in einem gewissen Sinne tendenziös und haben einen verwandten Zweck: den Angriff auf Gewalten, welche die Künstler in ihrer Auffassung für unsittlich halten. Das Deutschland der Jahre 1490 bis zum Auftreten Luthers war innerlich tief erregt; der ältere Humanismus hatte schon lang den Kampf gegen die Unsittlichkeit im Clerus begonnen, und die Bewegung war bald in die Kreise des Volkes und des Bürgerthums eingetreten. Immer häufiger machen sich gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts reformatorische Gedanken bemerkbar und immer entschiedener tritt der Geist des Widerstandes gegen den Druck Roms hervor, gegen die Aussaugung Deutschlands durch kirchliche Steuern und Ablässe, gegen den Formeldienst und die Vergewaltigung der Gewissen.

Das Werk Dürers gehört zu den ersten volksthümlichen Zeichen des kirchenfeindlichen Geistes. Für den Künstler war die Religion eine heilige Sache, welche er mit aller Wärme seines reichen Gemüths erfaßte, aber eben deshalb konnte ihm ein äußeres Christenthum nicht genügen. So wurden seine Blätter zur Offenbarung nicht nur ein Illustrationswerk, sondern zugleich eine Verurtheilung des Papstthums und der römischen Bestrebungen.

Es sind im Ganzen fünfzehn Zeichnungen, in welchen sich die ganze leidenschaftliche Kraft und Formlosigkeit einer noch gährenden Phantasie bekundet, welche keine Grenzen des Darstellbaren anerkennt und vor keinem Wagniß zurückschreckt. Noch beherrscht die kühne Hand die Formen nicht, hat noch geringe Kenntniß von der Anatomie des Körpers; noch ist die Anschauung ganz in den eckigen Conturen befangen, kennt kein Streben nach Schönheit. Die Idee, welche dem Künstler vorschwebt, will er wiedergeben, wie er sie empfindet — und er empfindet groß, aber seine Linien sind unfrei. Zu den meist bewunderten Blättern gehört das elfte der Reihe: „Der

Kampf der vier Erzengel mit den Drachen". Ein unbefangener Beurtheiler kann in die fast schon pflichtgemäß gewordene Begeisterung unmöglich einstimmen, denn das große Wollen steht mit dem Können in keinem Einklang. Ueber einer friedlichen Landschaft schweben die Engel, alle mit der Absicht gezeichnet, die Leidenschaftlichkeit des Kampfes in ihnen zum Ausdruck zu bringen — unter ihren Füßen wehren sich die phantastischen Ungethüme. Nur Michael tritt aus dem beunruhigenden Gewirre der Linien klarer hervor, weil sein Gewand in größeren Flächen behandelt und er ganz im Vordergrunde gedacht ist. Man fühlt die Absicht Dürers, einen gewaltigen, heiligen Zorn zum Ausdruck zu bringen, denn es zuckt etwas Dämonisches aus den Augen des Engels, aber die Bewegung, mit welcher Michael den Speer in den Hals des Drachen stößt, ist nur in der Vorstellung kraftvoll, in der Ausführung jedoch steif. Noch lebloser sind die Bewegungen zweier anderer Engel, welche die schwertbewaffnete Rechte erheben — nur der Oberkörper des letzten der vier Kämpfer, welcher den Bogen spannt, ist in der leidenschaftlichen Bewegung vortrefflich gedacht.

Noch viel mehr tritt der Gegensatz zwischen Idee und Darstellung in jenen Blättern hervor, welche schon durch die Anlehnung an den oft unklar phantastischen Text der „Apokalypse" zur Verworrenheit gezwungen erscheinen, wie es auf dem siebenten Blatte der Fall ist, besonders aber auf dem neunten, wo der phantastische Engel, genau nach der Beschreibung der Offenbarung gezeichnet, dem Evangelisten das heilige Buch zum Verschlingen darreicht.

Auf zwei Blättern dagegen, dem vierten und dem achten, spricht der Dürer der Zukunft bereits zu uns. Sie enthalten das erste die Darstellung der vier apokalyptischen Reiter, welche vernichtend über ihre Opfer hinsausen; das zweite die Würgengel, welche die Vertreter der Menschheit vernichten. Auf

diesen zwei Compositionen tritt wieder der Dämon hervor, welcher in jedem genialen Menschen lebt; wenn auch in der Formauffassung vieles Gezwungene und Unmögliche sich geltend macht, manche häßliche Verzerrung den ästhetisch verwöhnten Sinn stören kann, so lebt doch hier ein mächtiger Künstlergeist, der um so tiefer ergreift, je länger man mit ihm verkehrt. Dann aber wird man auch in den weniger gelungenen Blättern das Ringen desselben Geistes erkennen.

Daß Dürer bei der Arbeit nicht nur von rein künstlerischen Absichten geleitet war, sondern zugleich seine innere religiöse Ueberzeugung aussprechen wollte, geht klar aus dem vorletzten Blatte hervor, welches den Untergang Babylons darstellt. Ein üppiges Weib in der Tracht der Zeit sitzt auf dem siebenköpfigen Ungeheuer, mit der rechten Hand den „Becher der Sünden" emporhaltend. Vor ihr steht eine Gruppe von Vertretern verschiedener Stände, von denen nur einer, ein Mönch, ihr seine Anbetung kund gibt. Rechts oben im Himmel sind die zwei Engel, welche nach dem Text der „Offenbarung" das verdammende Urtheil über Babylon aussprechen, links tritt an der Spitze der himmlischen Heerscharen das personificirte „Wort Gottes" aus den Himmeln hervor. Das siebenköpfige Unthier ist das siebenhüglige Rom, das Weib ist das Papstthum, der Grundgedanke des Ganzen die vorgeahnte Idee der Reformation, wie sie halb unbewußt in allen freieren Geistern der damaligen Zeit lebte, bis sie durch Luther feste und klare Formen gewann.

Die religiösen Stoffe behielten für Dürer immer ihre Anziehungskraft und man kann an ihnen das Wachsthum des Künstlers verfolgen. Ganz anders als in der „Offenbarung" zeigt er sich in den drei blätterreichen Holzschnittwerken der „kleinen und der großen Passion", des „Marienlebens" und in einer dritten Bearbeitung der Leidensgeschichte, welche er in Kupferstichen ausführte.

Die vier Cyklen entstanden von 1504—1515. Hier sind die religiösen Stoffe durchgehends auf den Boden des Reinmenschlichen gestellt und jede symbolische Bedeutung erscheint ausgeschlossen. Aber gerade darin vermochte Dürer den staunenswerthen Reichthum seiner Phantasie und die bezaubernde Naivetät und Wärme seiner Empfindung darzulegen. In schlichter Weise erfaßt er die einzelnen Scenen und strebt vor allem den Gemüthsinhalt derselben voll zu entfalten — die Wahrheit des Ausdrucks geht ihm über alles, wenn er auch nirgends mit Absicht darnach strebt, diese Wahrheit zugleich in die schönste Form zu kleiden. Er hat seit den Offenbarungsbildern der Natur gar viele Geheimnisse abgelauscht, hat die Menschen beobachtet, Anatomie und die Verhältnisse der Körpertheile studirt, kurz sein Kunstwissen ist gestiegen. Mit fester Hand umreißt er die Gestalten, weiß feine charakteristische Bewegungen, welche er dem Leben abgelauscht hat, zu verwerthen, ist freier, manchmal großartig in der Behandlung des Faltenwurfs, welcher nicht selten in edlen Linien die Formen des Körpers verräth. Was aber vor allem diesen Holzschnitten sowohl in dem Erfassen der Situationen, wie in der Behandlung ihren Zauber verleiht, ist die Selbstständigkeit und die Unmittelbarkeit der Phantasie. Das quillt alles, auch die Fehler, so frisch aus dem Herzen, ist so wahrhaftig und so rein, daß man gerne manches häßliche Gesicht, manches zu hart behandelte Gewand, manche zu magere Gestalt mit in den Kauf nimmt und sich nicht einmal wundert, daß Christus und die Apostel, Maria und die römischen Soldaten echte, gute Nürnberger Kinder vom Scheitel bis zur Sohle, in ihren Geberden wie Trachten sind. Eine allgemeine Verbreitung in deutschen Familien sollte besonders das „Marienleben“ finden. So innig und sinnig, so schlicht und wahr hat kein Künstler die Poesie des einfachen deutschen Hauses geschildert, wie Dürer auf diesen Blättern, deren

einzelne schon am Beginn des oben bezeichneten Zeitraumes entstanden waren. Zu den herzigsten dieser Reihe gehören die naive „Geburt Maria's", „die Flucht nach Aegypten" — mit einer reizenden landschaftlichen Staffage — und das köstliche Blatt, „die Eltern Christi". Joseph arbeitet als Zimmermann, das Schurzfell umgebunden, neben ihm sitzt als schlichtes Hausmütterchen Maria, die Spindel in der Hand, und schaukelt die Wiege, hinter welcher größere Engel stehen, während kleine die Späne in einen Korb sammeln oder übermüthigen Scherz treiben. Den Mittelgrund zur Rechten bildet ein ziemlich verfallenes Haus, den Hintergrund links ein burggekrönter Hügel und ein Thor — über der Idylle schwebt ganz klein in den Wolken Gott Vater, unter sich die Taube, das Symbol des heiligen Geistes.

Von den vielen Holzschnitten und Kupferstichen, welche noch in diesen Zeitraum fallen, muß noch das berühmte Blatt „Ritter, Tod und Teufel" erwähnt werden. Dürer ist diesen Techniken bis zu seinem Tode treu geblieben und hat gerade in den Stichen und Schnitten sein Innenleben am meisten ausgesprochen. Es gibt keine Art der Reproduktion, welche so treu und schlicht sich der Linie anschließt, als der Holzschnitt. Er bewahrt den intimen Charakter der Zeichnung und gestattet auch im Verhältniß zum Kupferstich eine rasche Produktion. Auf den sorgfältig geglätteten Holzstock wird die Zeichnung entweder vom Schneider oder vom Künstler selbst mit dem Blei übertragen. Darauf wird das von Linien freie Holz herausgeschnitten, und nur die Zeichnung selbst bleibt unangetastet. Wird nun der Stock mit einer Schwärze, überhaupt mit einem Farbstoff bestrichen, so wird dieser nur an den erhabenen Linien stehen bleiben, worauf die Zeichnung abgezogen werden kann. Je sklavischer sich der Holzschneider an die Zeichnung hält, je sicherer seine Hand ist, desto mehr wird der persönliche Geist des Künstlers bewahrt bleiben, desto un-

mittelbarer wird die Empfindung der Linie auf den Beschauer einwirken.

Der Künstler, welcher für den Holzschnitt arbeitet, kann seine Innerlichkeit unbefangen aussprechen, er kann den Gedanken, welcher ihm vorschwebt, in voller Frische verkörpern, ohne durch die Langsamkeit der Technik aufgehalten zu werden. Das ist der Grund, weshalb uns die Individualität eines Künstlers auf Arbeiten dieser Art so lebendig entgegentritt. Dürers Eigenart vor allem kann gar nicht voll beurtheilt werden, wenn man sich nur auf seine großen Bilder beschränkt, sein Inneres wird uns erst klar, wenn wir seine Schnitte und Stiche aufmerksam betrachten. Besonders ist noch hervorzuheben, daß die Holzschnitttechnik eine ungeheure Erweiterung des Darstellbaren mit sich bringt, weil sie der Farbe entbehrt. Diese begründet naturgemäß eine größere Realität des Dargestellten, das Farbige erscheint uns wirklicher, als dasjenige, was uns nur in Conturen entgegentritt, es erfordert deshalb eine gewisse Realität des Stoffes oder doch der Ausführung. Die vier Reiter der Apokalypse sind allegorische Figuren, welche uns in der dämonisch leidenschaftlichen Auffassung Dürers ergreifen; die harten Linien und der Mangel der Farbe stimmen mit dem rein gedankenhaften Inhalt vollständig überein. Dieselbe Composition in Farben ausgeführt, enthielte in sich einen unlösbaren Widerspruch und würde theilweise zur Carrikatur.

Wie sehr das ganze Empfinden Dürers deutsch war, wie sehr in ihm das Innenleben überwog, das scheint mir am klarsten aus jenen seiner Werke hervorzugehen, welche antike Stoffe behandelten oder den Körper als solchen zum Gegenstande hatten.

Hilflos, könnte man sagen, steht er dieser ihm vollständig fremden Welt gegenüber — das Antike war mit seiner Individualität nicht in Einklang zu bringen; weder ihre innere

Harmonie, ihre oft kühle Hoheit, noch die abstrakte Schönheitslinie waren ihm verständlich und er konnte sie deshalb auch nicht aus sich heraus wieder erzeugen, obwohl er durch den Umgang mit verschiedenen gelehrten Männern die stoffliche Kenntniß der antiken Welt zum Theile gewonnen hatte. Bei ihm, wie bei vielen Dichtern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, nach Dürer besonders bei Hans Sachs zeigt es sich, daß die deutsche Anschauung jener Zeit noch viel zu tief durch das Mittelalter beeinflußt war, um die Anregungen der wieder erstandenen Antike zu einer ästhetischen Neubelebung und Umwandlung benützen zu können.

Die bedeutendsten Oelbilder Dürers entnehmen den Stoff durchgehends dem religiösen Gebiet. Ich muß mich auch hier auf eine kleine Auswahl beschränken. Das „Rosenkranzfest" malte der Künstler in Venedig 1506. Die Madonna sitzt auf einem Throne in der Mitte des Bildes, das Kind auf dem Schoß; vor ihr knieen Kaiser und Papst, der erstere wird von Maria, der zweite von Jesu mit Kränzen aus Rosen gekrönt. Der ganze Mittelgrund ist von knieenden Gestalten ausgefüllt, welche von fliegenden Engelchen ebenfalls bekränzt werden. Zwischen Maximilian dem Ersten und Julius dem Zweiten sitzt auf dem Boden ein lautenspielender Engel. Die Composition fesselt durch den klaren Aufbau und bekundet in Einzelnheiten venezianische Einflüsse. Ueber die Malerei läßt sich jetzt eigentlich kaum mehr etwas sagen, denn nur auf sehr wenigen Stellen kann man die liebevolle Arbeit Dürers ahnen, das meiste ist in barbarischer Weise übermalt. Das Bild befindet sich im Prämonstratenserstift in Prag.

Bedeutender war eine leider zu Grunde gegangene Krönung Maria's, deren edle Auffassung uns eine Copie noch erkennen läßt; vor allem sind die zwei vordersten Apostelgestalten, welche zur Glorie des Himmels aufblicken, kräftig und einfach charakterisirt.

Vom Jahre 1511 stammt das Allerheiligenbild des Wiener Belvedere. Von Heiligen und Engeln umgeben sitzt in den Wolken Gott Vater und hält mit den Händen das Kreuz, auf welches Christus geschlagen ist, über ihm schwebt der heilige Geist. Den mittleren Theil des Bildes nehmen, ebenfalls auf Wolken knieend, Vertreter aller Stände ein, vom Papst und Kaiser bis zum Einsiedler und Bauer, Männer, Frauen und Kinder. Ganz unten breitet sich weithin eine Landschaft aus, vorne in der rechten Ecke steht die Gestalt Dürers, angethan mit der pelzverbrämten „Schaube".

Kein Bild der deutschen Kunst zeigt so sehr den Gegensatz zwischen dem antikisirenden Katholicismus Italiens und dem demokratischen Christenthum Deutschlands, wie diese Anbetung der Dreifaltigkeit, keines bekundet so den Unterschied der Zeitstimmung in den beiden Ländern. Ich möchte sagen, es spricht die Sehnsucht nach einem reinen Christenthum, welche alle tieferen Geister in Deutschland vor der Reformation bewegte, aus dem Bilde. Aber auch vom künstlerischen Standpunkte aus zeigt es große Vorzüge; energisch und lebensvoll sind die einzelnen Charaktere in ihrer Wesenheit erfaßt, einzelne, besonders Karl der Große als Vertreter der höchsten weltlichen Macht, ist eine großgedachte Erscheinung; die Heiligen, nicht so erhaben und vornehm wie ähnliche Gebilde der italienischen Kunst, sind in der rührenden Andacht, welche sich in ihnen ausspricht, dem Empfinden des deutschen Volkes näher, als es die vollendetsten Gestalten der reinen Renaissance je hätten sein können. In Hinsicht auf das Colorit nimmt das Bild unter den großen Schöpfungen Dürers den ersten Platz ein; die oft störende Buntheit seiner Farbenzusammenstellungen und das Gläserne des Tons sind hier vermieden, ein feiner Duft scheint auf dem Bilde zu schweben, welcher den Farben nichts von ihrer Lebhaftigkeit nimmt, aber sie dem Stoffe gemäß verklärt.

Eines seiner letzten großen Bilder (1526) sind die sogenannten „vier Kirchenstützen" der alten Pinakothek in München, zwei Tafeln, deren eine Johannes und Petrus, die andre Paulus und Marcus darstellt; die an zweiter Stelle genannten der beiden Paare treten so zurück, daß man nur ihre Köpfe sieht. Auf diesen Bildern tritt uns Dürer auf dem Höhepunkt seines charakterisirenden Talents entgegen; besonders Johannes und Paulus sind in ihrer einfachen Größe überwältigend. Johannes blickt in tiefem Sinnen in die aufgeschlagene Bibel, Paulus hält sie geschlossen mit der linken Hand und stützt sich mit der rechten auf ein Schwert, — mild und sinnig jener, wie eine Verkörperung des christlichen Liebesgedankens, dieser wie erregt von innerem Zorne, bereit gegen alle Mächte aufzutreten, welche der reinen evangelischen Lehre feindlich sind. Die Bilder sind in ihrem tiefsten Wesen protestantisch, es spricht aus ihnen derselbe kampfesmuthige und dabei im Herzen wurzelnde Glaube, welchem später 1530 Luther in seiner machtvollen Umdichtung des 46. Psalmes Worte leihen sollte: „Eine feste Burg ist unser Gott." Aus dem Antlitz des Paulus klingt jener Glaubenstrotz, welchen die letzte Strophe wie in Granit gemeiselt verkörpert:

„Das Wort sie sollen lassen stan
Und kein Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib:
Laß fahren dahin,
Sie habens kein Gewinn,
Das Reich muß uns doch bleiben."

Dürer hatte sich mit vollster Seele der Reformation angeschlossen und stand mit mehreren aus dem Kreise Luthers in Verbindung. Wir wissen aber auch aus Briefen des

Künstlers und aus dem Tagebuche, welches er während seiner niederländischen Reise geführt hat, wie er an der kirchlichen Bewegung Antheil genommen hat. So ist es auch begreiflich, daß er, wie früher in den Zeichnungen zur „Offenbarung", auch jetzt in einem seiner reifsten Werke einem inneren Bedürfniß gehorsam war, das ihn zur Gestaltung drängte.

Aus der großen Zahl seiner gemalten und gezeichneten Bildnisse ist das männlich ernste Selbstporträt (Pinakothek, München) eines der interessantesten, wenn auch nicht das beste. Dürers Bildnisse der reifen Kraft sind durch die schlichte Wiedergabe der Persönlichkeit besonders hervorragend. Sie beweisen, wie alle Werke Dürers, die künstlerische Wahrhaftigkeit: nirgendwo der geringste Versuch irgendwie zu schmeicheln, eine häßliche Bildung zu vertuschen. Viele der gezeichneten Porträts haben dadurch, ganz abgesehen von ihrer sorgfältigen Durcharbeitung, für den Geschichtsschreiber und Literaturhistoriker einen hohen Werth erhalten.

Neben Dürer steht ein Meister von gleich großer innerer Anlage, aber frei von den Fesseln der kleinen Verhältnisse, auch in der Kunst harmonischer, Hans Holbein der Jüngere (geb. 1498 in Augsburg, gest. 1543 in London). Er hatte das Glück in einer Umgebung aufzuwachsen, in welcher die Formen der Renaissance von Schongauer bis auf Holbein den Aelteren die alte Eckigkeit vielfach gemildert, in einzelnen Werken überwunden hatten, ohne deshalb die Tiefe des deutschen Empfindens irgendwie zu gefährden, denn die Künstler hatten die fremden Anregungen ihrem Wesen gemäß umgestaltet. Der junge Holbein wurde zuerst von dem Vater unterrichtet, und erhielt dadurch schon eine ganz andre Richtung, als sie Wohlgemuth dem jungen Dürer hatte geben können. Aber er scheint doch sich den Anschauungen seines Vaters nicht bedingungslos unterworfen zu haben, denn seine ältesten beglaubigten Arbeiten (entstanden in Basel) zeigen uns

durchaus nicht das Streben nach Schönheit, wie es in den spätesten Schöpfungen des alten Holbein zu Tage tritt, sondern einen rücksichtslosen Realismus der Naturauffassung, sowohl in den Porträts, als auch in andern kleineren Arbeiten. Mit einer Objektivität, welche bei einem werdenden Künstler zu den größten Seltenheiten gehört, erfaßt er die charakteristischen Linien; wer dafür Augen hat, fühlt, daß der Künstler mit vollster Treue die Linien des Originals wiedergibt. Das Hauptwerk dieser Richtung ist der „todte Christus" in Basel, eine Arbeit von schreckendem Naturalismus. Der Körper liegt vollkommen ausgestreckt, ein schmales Tuch um die Hüften, im übrigen nackt, da; die Lider des sichtbaren linken Auges sind etwas zurückgesunken. Im ganzen Bilde keine Spur von überlieferter Formauffassung, kein Schimmer von Versöhnung: das ist ein Todter, anatomisch richtig bis auf Kleinigkeiten, mit einem Wissen gezeichnet, welches nur Aug im Auge der Natur erreicht werden konnte. Aber gerade in diesem Gegensatz zwischen der Gottesnatur Christi und diesem starren Leichnam lag für jene Zeit ein ergreifender Gedanke.

Gleichfalls in die Zeit des ersten Baseler Aufenthalts fallen der Todtentanz und das Todtenalphabet. Die schweizerische Stadt war schon seit Jahren einer der Mittelpunkte der Bewegung, welche gegen die Mißbräuche der Zeit, gegen die Ausschweifungen des Clerus sich richtete. Eine tiefe Unzufriedenheit mit den bestehenden Verhältnissen kennzeichnet das erste Fünftel des Jahrhunderts: im zürnenden Pathos, mit Spott und Satire, mit den Waffen der Wissenschaft kämpfte man gegen die noch immer herrschenden Ideen eines Christenthums, welchem die göttliche Weihe abhanden gekommen war; gegen die Laster und Gebrechen aller Stände, gegen die Bedrückungen, unter denen das Volk seufzte. Schon oftmals hatten es verschiedene Künstler und Dichter versucht, den Tod als den Rächer alles Bösen aufzufassen, vor welchem

alle menschliche Macht, aller irdische Glanz in nichts vergehe. Diesen Gedanken erfaßte Holbein, um ihn in einer Reihe von einzelnen Bildern zu gestalten, in kleinerem Umfang in dem „Alphabet", im größeren im eigentlichen „Todtentanz". Kein Stand, kein Geschlecht, kein Alter schützt; tanzend und spielend betritt das Gerippe die Welt, packt den Papst und den Kaiser, zieht den dicken Mönch an der Kutte nach sich, bricht den Stab über den bestechlichen Richter, schreitet als Küster neben dem Priester, welcher zu einem Sterbenden eilt; ficht mit dem Landsknecht und tritt mitten zwischen Spieler. Aber auch das kleine Kind reißt er vom Lager auf, umschlingt das blühende Weib, reißt die junge Braut von der Seite des flehenden Geliebten, reicht dem Blinden höhnisch einen Stab und eilt nur an dem leidenden Lazarus vorüber, welcher flehend die Arme nach ihm ausstreckt. Aber doch fehlt die Versöhnung nicht ganz, denn beide Cyklen enden mit demselben Gedanken: Christus als verzeihender Weltenrichter, unter ihm die Auferstandenen. Jeder einzelne der Holzschnitte ist in seiner Einfachheit ergreifend, das Ganze, von einem ethischen Geiste getragen, beweist uns von neuem, wie die sittliche Reformation die tieferen Geister erregte, und ist zugleich in dem Grundgedanken eine der „deutschesten Schöpfungen" jener Zeit.

Noch in einem Werke der späteren Jahre, als Holbein sich bereits in London befand, behandelte er einen ähnlichen ethischen Gedanken im „Triumphzug der Armuth und des Reichthums", welchen er in einem Saal der Gildenhalle deutscher Kaufherrn ausführte. Das Werk ist uns nur in Zeichnungen erhalten, aber wir begreifen, daß Reisende aus Italien die Wandgemälde mit Werken Rafaels vergleichen konnten. Hier hat der deutsche Künstler die edlen Errungenschaften der südlichen Renaissance fast völlig zu seinem Eigenthum gemacht. Vier feurige Rosse, von schönen Jungfrauen geleitet,

ziehen den Wagen, auf welchem der Gott des Reichthums thront, um ihn herum eine Anzahl von historischen Persönlichkeiten aller Zeiten. Die Armuth dagegen, ein mageres Weib mit faltigem Gesicht, sitzt auf einem von Eseln und Ochsen gezogenen Karren; eine Allegorie der Hoffnung lenkt das Gespann, andere Frauengestalten kräftigen und gesunden Leibes, Fleiß, Mäßigkeit, Arbeit u. s. w. verkörpernd, schreiten zur Seite und vertheilen Werkzeuge unter das Volk.

Unter den religiösen Gemälden sind es vor allem zwei Madonnen, welche uns den deutschen Meister zeigen, die des Bürgermeisters Meier, jetzt in Darmstadt — eine vielleicht gleichzeitige Copie fremder Hand in Dresden — und dann eine ungefähr ein Jahr vorher (1522) entstandene Madonna in Solothurn.

Besonders charakteristisch ist die erstgenannte, weil sie ebenso wie Dürers „Allerheiligenbild" uns den Unterschied gegenüber der italienischen Anschauung offenbart. Diese will in ihren höchsten Werken den Menschen zum Himmel hinaufreißen, die deutsche sucht den Himmel zur Erde zu bringen. Maria steht mit dem Kinde auf dem Arm in einer Nische, rechts und links von ihr knien die Mitglieder der Familie des Stifters, alle mit vollster Lebenswahrheit abgebildet, einfach und schlicht erfaßt und doch nicht ohne einen Schimmer von Idealität.

Während sich Holbein von September 1526 bis ungefähr August 1528 zum ersten Male in London als Hofmaler Heinrich des Achten aufhielt, malte er eine Reihe seiner bedeutendsten Bildnisse. Kurz vorher waren die zwei berühmten Porträts eines Fräuleins von Offenburg entstanden, in welchen der Meister seinen geklärten Schönheitssinn offenbart. Mit Unrecht hat ihn einer der jüngsten Biographen bezichtigt, in ihnen von der strengen Wahrhaftigkeit schmeichlerisch abgewichen zu sein.

Holbein faßt wie Dürer den Charakter in seinem innersten Wesen auf, aber er besitzt den Vorzug einer größeren Weltkenntniß und kann deshalb eine umfassendere Reihe von Individualitäten darstellen, er besitzt zugleich Schönheitsgefühl und ist deshalb befähigt, der Natur auch den Reiz des Weibes abzulauschen. Seine Bildnisse sind wunderbar beseelt, außerordentlich natürlich in ihrer Haltung, welche dabei dem Charakter des Originals in feiner Weise angepaßt ist, eben so wie die Hände, wo sie sichtbar sind, dem Wesen des Kopfes entsprechen. Besonders zu erwähnen sind die Bildnisse der Herzogin Christine von Mailand (Arundel-Castle), natürlich und vornehm in der Haltung der lebensgroßen Figur, sorgfältig ausgeführt in den Details, voll Leben in dem nicht besonders schönen Kopfe; dann Johanna Seymour, Heinrichs dritte Gemahlin, besonders bewunderungswerth in der Behandlung des entzückend feinen Fleischtons (Belvedere, Wien); im Museum von Berlin der Kaufmann Gyzen, im Louvre der Astronom Kratzer.

Holbein war ein Künstler von seltener Vielseitigkeit, welcher jeden Stoff dem Wesen desselben gemäß aufzufassen verstand und immer im Zusammenhange mit der Natur blieb, ohne sich in seinen reifen Werken von ihr beherrschen zu lassen. Sie war der Ausgangspunkt seiner selbstständigen Entwicklung und zugleich das Ziel derselben, aber nicht allein in Hinsicht auf die Form, sondern auf den lebendigen Geist, welcher sich in ihr ausspricht; sie hielt ihn stets in den Grenzen und gab ihm auch Klarheit dort, wo der Stoff zu phantastischen Mißbildungen lockte.

Wie sehr beweglich seine Phantasie war, zeigen die feinen, schwungvollen Zeichnungen, welche er für Gegenstände der Kunstindustrie geliefert hat. Seine Renaissance-Ornamente schließen sich dem Zweck und der Form des Geräthes innig an und sind in ihrem Linienfluß ebenso natürlich wie an-

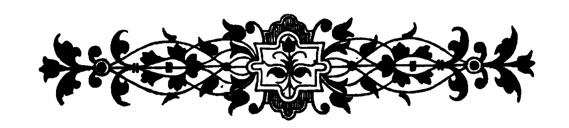
muthsvoll. Diese organische Belebung des Stoffes zeigt sich auch in den größten Werken und ist eines der meist charakteristischen Kennzeichen des Holbein'schen Realismus.

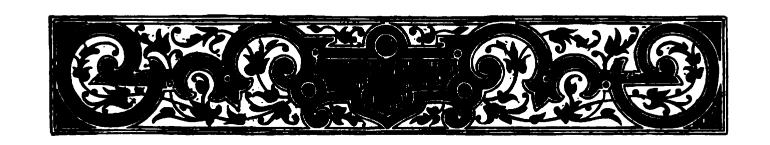
Es ist natürlich, daß zwei Künstler wie Dürer und Holbein nicht ohne Einfluß auf die fernere Entwicklung der deutschen Kunst bleiben konnten, aber es kennzeichnet die unserem Volke auf einzelnen Gebieten eigene Schwerfälligkeit, daß nicht der vom Geiste der Renaissance durchdrungene Holbein, sondern Dürer es war, dessen Vorbild am längsten nachwirkte. Aber der Zug der Zeit drängte auch immer mehr nach einer freieren Formgebung und verstärkte die südlichen Einflüsse. Zu denjenigen Künstlern, welche dieselben mit der deutschen Eigenart harmonisch zu verschmelzen wußten, gehörten Sebald Beham und sein Bruder Barthel, beide vor allem sehr bedeutend in ihren Kupferstichen und Holzschnittblättern. Besonders die Arbeiten Sebalds sind sowohl durch die lebensvolle Auffassung wie durch die geistreiche Behandlung bewunderungswürdig, weil er in den späteren nach malerischen Wirkungen gestrebt und dadurch die Technik des Kupferstichs bereichert hat. Als Maler war sein Bruder gewandter, aber auch dessen Bedeutung liegt auf dem andern Gebiete; ganz ausgezeichnet sind seine Porträtstiche, welche, was ihre Auffassung betrifft, mit den Bildnissen Holbeins wetteifern können.

Die Nürnberger Schule wurde von Lucas Cranach († 1553) bis in den Norden Deutschlands nach Sachsen verbreitet, wo der Künstler dreien Kurfürsten als Hofmaler gedient hat. Der Grundzug seines Wesens ist ein gemüthlicher, oft sogar hausbackener; theilweise mag die große Schnelligkeit, mit welcher er gearbeitet hat, Ursache einer gewissen Flachheit sein, die aber doch nicht ganz der Naivetät entbehrt. Die großen Altarbilder Cranachs in den Stadtkirchen in Wittenberg, Weimar u. s. w. zeigen den Mangel an Tiefe

und Originalität am meisten; sie halten sich streng an die evangelische Lehre, ja predigen Glaubenssätze, aber nur selten zeigt sich ein Kopf von tieferer Auffassung und starkem geistigem Leben. Dafür aber befähigte ihn die Verständlichkeit, mit welcher er die Stoffe hinstellte, im Sinne des Volkes zu schaffen. Das ist ihm am besten in seinen Holzschnittwerken gelungen, besonders in den Bildern zur Leidensgeschichte. Die nicht religiösen Gemälde, deren Stoffe er oft der Antike entlehnt, bekunden zwar durchaus keinen der griechisch-römischen Formenwelt congenialen Geist, aber sind in ihrer Unbefangenheit und in ihrer oft humoristischen Auffassung nicht ohne Reiz.

Von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ist die deutsche Kunst in einem langsamen Rückgang begriffen, so weit es die ernste Tiefe der Anschauungen betrifft. Dagegen zeigt sich ein unendlich reges Leben auf dem Gebiete des Kunsthandwerks, für welches schon die größten Meister wie Dürer und Holbein Vorlagen gearbeitet hatten. Das gesammte Geräthe jener Zeit, die Waffen und Gefäße, Zimmereinrichtungen und Schmuckgegenstände beweisen, wie volksthümlich der Geschmack an einer stilvollen Umgebung war und wie er dem Leben auch der mittleren Stände einen ästhetischen Reiz verlieh.





Vierzehntes Kapitel.

Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert.

Plastik.

Wie in der Architektur und Malerei, so eröffnet auch in der Plastik die italienische Kunst das Zeitalter der Renaissance. Aber die geistig so sehr erregte Zeit bedurfte eines andern Ausdrucksmittels als der Bildhauerei; die vielfachen Interessen des Gemüths, die regen Beziehungen der Völker erweiterten den Gesichtskreis zu sehr, als daß die Ideen des Zeitalters sich in der Plastik hätten voll aussprechen können — man wollte die vielfachen menschlichen Beziehungen, die feinen Regungen des Innern aussprechen, wofür die Malerei ein viel weiteres Gebiet, eine viel freiere Bewegung darbot. So ist es auch begreiflich, daß die Thätigkeit auf dem Felde der Plastik geringer war als auf jenem der Malerei und daß die Bildwerke von den Anschauungen der Schwesterkunst beeinflußt worden sind. In beiden aber tritt das gleiche Streben nach realistischer Auffassung hervor.

Der Künstler, welcher den Uebergang vermittelte und als bahnbrechender Genius den neuen Kunstprincipien zum Siege verhalf, war Lorenzo Ghiberti († 1455). Er geht im Allgemeinen von Andrea Pisano aus, aber zeigt mehr flüssige Anmuth und sinnliche Lebensfülle. Seine Hauptwerke sind die Erzflügel des östlichen Thores des Baptisteriums in Florenz. Auf den zehn größeren Feldern sind Scenen aus dem alten Testament, von der Schöpfung des Menschen bis Salomo dargestellt. Die Behandlung des Reliefstils erinnert viel mehr an die Art der römischen als der griechischen Kunst [1]), geht aber über dieselbe noch weit hinaus. Um malerische Tiefen zu gewinnen, arbeitet Ghiberti nicht nur die vorderen Figuren ganz heraus und läßt die mehr nach rückwärts stehenden immer flacher werden, sondern deutet auch in den Hintergründen Höhenzüge, Bäume, ja sogar Wolken plastisch an. Die Folge dieser Manier ist eine oft den Gesammteindruck sehr störende Unruhe. Hat man aber diese überwunden, dann vermag man in einer Fülle von Schönheiten zu schwelgen. Die Gestalten sind edel bewegt, dabei von vornehmer Lebenswahrheit; die oft entzückend anmuthigen Körper klingen durch die Gewandung durch, welche selbst in stilvollen Flächen behandelt ist. Die ernste Würde, wie die des Moses, gelingt dem Künstler ebenso wie die jugendliche Anmuth des Joseph, die Schönheit reizvoller Frauengestalten; er beherrscht den ruhig gehaltenen Ausdruck ebenso wie die erregte leidenschaftliche Bewegung.

Sein jüngerer Zeitgenosse Luca della Robbia († 1481) entbehrt die Energie wie den edlen Schwung Ghiberti's, ersetzt aber diese Mängel durch eine ungewöhnliche Anmuth und Liebenswürdigkeit. Es ist für seinen künstlerischen Charakter bezeichnend, daß er so oft Kinder dargestellt hat, wie

[1]) Vergleiche Seite 100.

in dem großen Fries (Uffizien, Florenz), welcher tanzende und singende Knaben und Mädchen vorführt. Die Fülle von reizenden Köpfchen und Bewegungen ist bewunderungswürdig, noch mehr aber die echte Kindlichkeit derselben. Diese Vorliebe mag ihn auch zu den vielen in farbig glasirter Terracotta ausgeführten Madonnen mit Jesu, Johannes und Engeln bestimmt haben, welche alle die gleiche innige Kindlichkeit der Empfindung bekunden.

In strengstem Gegensatz zu Ghiberti und Robbia steht Donatello († 1468) auf dem Boden eines herben, oft übertriebenen Naturalismus, welcher aber erst in den Werken seines selbstständigen Schaffens überall hervortritt. Nicht versagt war ihm die Anmuth, wie das Sandsteinrelief der Verkündigung (S. Croce, Florenz) und die beiden Altäre der Antonskirche in Padua beweisen, aber seine eigentliche Natur neigte mehr der Darstellung männlicher Kraft und leidenschaftlich bewegter Scenen zu, sein Ziel ist mehr die Wahrheit als die Schönheit, mehr der Charakter mit allen Ecken und Härten als die Harmonie der sinnlichen Erscheinung. Dieses Streben läßt ihn, wie in der Statue des David (Uffizien) und in einem Reiterporträt, mächtige Wirkungen erreichen, aber verleitet ihn auch zu häßlichen Verzerrungen.

Gerade solche rücksichtslose Künstlernaturen wirken auf jüngere Talente sehr oft bestimmend ein und verführen dieselben, das besondere Kunstprincip noch schärfer auszusprechen. Das thaten auch verschiedene Nachahmer Donatello's, nur wenige wie Andrea Verocchio († 1488) strebten, den übertriebenen und deshalb innerlich oft unwahren Stil durch ernstes Naturstudium einzuschränken. Des Genannten Reiterbildniß von dem venetianischen Feldherrn Colleoni in der Kirche der Heiligen Johann und Paul in Venedig legt für den Ernst seiner Auffassung ein glänzendes Zeugniß ab.

Der Realismus der Florentiner verbreitete sich bald über

einen großen Theil von Italien, ohne jedoch Bestrebungen andrer Art, in welchen noch etwas vom idealisirenden Stil des vorigen Jahrhunderts nachklang, sofort ganz zu beseitigen. Die steigende Kenntniß der römischen Antike zeigte sich in vieler Hinsicht von wohlthätiger Wirkung, weil sie den stillosen Realismus wieder eindämmte, war aber in so fern von Nachtheil, weil sie mit den meist christlichen Stoffen sich im Gegensatz befand, welchen nur wenige geniale Künstler und selbst diese nicht ganz versöhnen konnten, während die mittleren Talente zu einer ganz äußerlichen Formbehandlung gelangten, die weder antik noch realistisch war. Ebenso wirkte allmählich die Loslösung der Plastik von der Architektur schädigend ein. Im fünfzehnten Jahrhundert und bis hinein in das nächste ist sich die Bildhauerei trotz ihrer Freiheit bewußt, daß sie im Rahmen des architektonischen Werkes wirken soll, falls sie mit demselben in näherer Verbindung steht. Im weiteren Laufe der Entwicklung verändert sich dieses Verhältniß, wie wir sehen werden, immer mehr und raubt zuletzt beiden Künsten die monumentale Ruhe.

Als einer der Hauptvertreter des edlen Stils wirkt an der Wende der zwei Jahrhunderte Sansovino († 1529) in Florenz, den man wohl vor allen andern als christlich-antiken Plastiker bezeichnen kann. Seine heiligen Apostel und Madonnen sind in ihrem äußeren Wesen, in der edlen Formbehandlung so antik, als es dem Zeitalter bei selbstständigen Schöpfungen überhaupt möglich war. Ueberall, selbst in bewegteren Empfindungen, herrscht in seinen reifen Werken ein edles Maß, eine plastische Ruhe; überall, wo es der Stoff gestattet, ist der Körper zu vollendeter Harmonie entwickelt und bestimmt die Flächen der Gewandung. Aber je bedeutender diese vornehme Anschauung hervortritt, desto mehr offenbart sie, meiner Empfindung nach, den tiefen Gegensatz zwischen antiker Form und christlichem Geist. Die Malerei

kann ihn überwinden, weil sie mit Farben eine sogar überirdische Stimmungsatmosphäre um ihre Gestalten breiten kann — die Plastik kann es nicht. Das beweist eine der edelsten Schöpfungen Sansovino's, die Taufe Christi, welche das Ostportal des Baptisteriums in Florenz schmückt. Die Gestalt Johannes des Täufers, von einem leichten Mantel umhüllt, welcher den männlichen kraftvollen Körper in seiner schwungvollen Haltung deckt, ist ganz von vorne gesehen, der rechte Arm mit der Wasserschale ausgestreckt, das lockenumwallte Haupt nach rechts gewendet, so daß das edle Profil klar zur Wirkung kommt. Neben ihm steht Christus, nur um die Hüften mit einem leichten Tuch umhüllt, ebenfalls in der Vorderansicht; die Last des vollentwickelten Körpers ruht auf dem linken Bein, das rechte ist leise zurückgezogen; die beiden Hände übereinander auf die Brust gelegt, der edle Kopf ein wenig gesenkt. Das ist aber nicht der leidende Christus, welcher die Religion der Weltentsagung gelehrt hat, nicht der Einsiedler in der Wüste. Das sind nicht Menschen eines duldenden Geschlechtes, sondern Helden, Johannes vor allem mit seinem olympischen Haupt eine im antiken Geist gedachte Gestalt, während bei Christus zwischen den markigen Linien und Flächen des Leibes und dem milden Antlitz ein innerer Gegensatz waltet, den alle Schönheit nicht zu verwischen vermag.

Viel mehr treten beide Elemente vereint auf bei den zweien Grabdenkmalen in S. Maria del Popolo (Rom), wo besonders die auf den Sarkophagen liegenden Porträtstatuen der Verstorbenen die sanfte Ruhe des Todes, welcher auf ein Erwachen im Jenseits hofft, in wunderbar ergreifender Weise wiedergeben.

Mit derselben unbändigen Kraft, welche Michel Angelo als Architekt und als Maler geoffenbart hat, tritt er auch als Bildhauer auf. Es ist schon darauf hingewiesen

worden, daß die dämonische Macht seiner Empfindung ihn zwingen mußte, die Formen über das Maß des Menschlichen zu steigern. Die Harmonie der griechischen Antike hätte ihm nicht genügen können, selbst wenn er deren Werke gekannt hätte — das Höchste, was man damals von Resten alter Kunst besaß, war der 1506 entdeckte Laokoon, welcher in seiner Gewaltsamkeit dem Wesen Angelo's zum Theile entsprach; ebenso wenig waren die Formen seiner Vorgänger und Zeitgenossen für seine Gefühlswelt passend. Aber auch nicht die einfache, schlichte Natur. Buonarotti ist ein Ausnahmsmensch in jeder Beziehung; ein Genie seiner Art fußt zwar auch auf der Vergangenheit, aber es muß, um seine ureigene Gedankenwelt zur Erscheinung zu bringen, sich selbst eine Sprache bilden. Das gilt auf allen Gebieten menschlicher Phantasiethätigkeit.

Derselbe Ueberdrang, dem die Mittel der irdischen Kraft kaum genügen, weil der reiche Inhalt der Seele sich in keine Formen gießen läßt, tritt uns auch in den plastischen Werken Angelo's entgegen. Die vollendetsten Schöpfungen der Griechen sind, was sie scheinen; der Künstler hat in ihnen seine Vorstellung voll und ganz ausgedrückt. Nicht so ist es hier. Buonarotti's Statuen scheinen viel, sind aber in der Idee noch mehr; diese ragt, wenn ich so sagen darf, über das Werk noch empor; sie kreist und waltet in den übermächtigen Formen, aber auch diese sind nicht im Stande, sie ganz zu umschließen. Und darum liegt auf den höchsten seiner Gebilde etwas wie eine namenlose wilde Sehnsucht nach dem unerreichbaren Ideal, etwas unendlich Ergreifendes, das uns Thränen in das Auge locken kann.

Wie der Maler und der Mensch, so hatte auch der Plastiker Angelo eine Jugend, wo seine Seele und seine Phantasie noch nicht „einsam unbetretene Pfade wandelte“. Bis ungefähr 1500 entstanden die Statue des halb trunkenen Bacchus

in den Uffizien, die Madonna, den todten Christus auf dem Schoße (St. Peter in Rom), ein Werk voll ergreifender Tiefe der Empfindung.

Erst mit der Berufung nach Rom wird jene Periode eingeleitet, in welcher sich Angelo ganz von der Vergangenheit loslöst. Der erste Auftrag, den er vom Papste zur plastischen Darstellung bekam, war ein Grabmonument, welches aber leider nur verkümmert und stückweise ausgeführt worden ist. Nach Angelo's Entwurf sollte es sich in der Peterskirche frei von allen Seiten erheben, Intriguen und Verdrießlichkeiten aller Art schloßen sich an diesen Auftrag und verbitterten dem leicht erregbaren Künstler Jahrzehnte seines Lebens. Erst 1545 wurde das Denkmal, der ursprünglich beabsichtigten Großartigkeit ganz beraubt, nicht im Petersdom, sondern in S. Pietro in vincoli aufgestellt. Das Meiste haben Schülerhände ausgeführt, von Angelo stammen nur einige Statuen, unter ihnen die sitzende Kolossalfigur des Moses. Der Eindruck ist ein ähnlicher, wie jener des jüngsten Gerichts, ebenso wie die Phantasiestimmungen, aus welchen diese beiden Werke hervorgegangen sind, mir sehr verwandte zu sein scheinen. Wenn man zum ersten Male dieser Riesenschöpfung entgegentritt, hat man wohl die Empfindung des Ungewöhnlichen, aber zugleich des Befremdenden. Je länger man aber das Gebilde betrachtet, desto mehr beginnt sich allmählich die plastische Starrheit zu lösen und weicht zuletzt einer Leidenschaft, welche die ganze Gestalt bis in die kleinste Fiber zu durchbeben scheint. Die Gestalt sollte nach dem ursprünglichen Entwurf das „thätige Leben" symbolisiren, wie eine Statue des Paulus das „beschauliche". Moses ist sitzend dargestellt und zwar nach der verbreiteten Anschauung in dem Augenblicke, wo er die Juden vor dem goldenen Kalbe erblickt. Der Zorn durchzuckt ihn wie ein Blitz, und diese plötzliche Empfindung kurz vor dem Ausbruch der

inneren Empörung bildet die „Idee" des Werkes. Der linke Fuß ist bereits zurückgezogen, die Last des Oberkörpers neigt sich etwas nach vorn, während die sichtbaren Muskeln des rechten Knies die Absicht des Aufspringens klar aussprechen. Der linke Arm mit der zuckenden Hand, welche sich eben zur Faust ballen will, verräth dieselbe beginnende Anspannung der Muskeln; die rechte Hand stützt sich, zugleich einen Theil des fluthenden Bartes ergreifend, auf die Gesetztafeln; der Kopf ist nach links gewendet und zeigt auf der Stirne jene charakteristischen Zeichen des auflodernden Zornes, welcher sich ebenso in den blitzenden Augen, wie in den zusammengepreßten Lippen kundgibt. Einen Augenblick später und die Riesengestalt steht aufgerichtet da und zerschmettert im jähen Grimme die heiligen Tafeln.

Der Moses ist keines jener Werke, welche die Künstlerphantasie nur um ihrer selbst willen schafft, bei denen sie trotz der Erregung, die jeden Akt geistigen Schaffens begleitet, die Wirkung ruhig bemißt. Wie im jüngsten Gericht ist es auch hier der tief innere Grimm des Menschen Angelo, welcher das ganze Werk beseelt, es ist sein eigener Zorn über das lebende Geschlecht, welcher den Körper des Riesen durchzuckt.

1520 erhielt Buonarotti von Leo dem Zehnten den Auftrag, für Giuliano und Lorenzo Medici, für den Bruder und Neffen des Papstes zwei Grabdenkmale herzustellen. Der Aufstand der Florentiner, welche die Gewaltherrschaft der Mediräer abschütteln wollten und die Tyrannen vertrieben hatten, hatte auch in Angelo's Leben eingegriffen, denn er sah sich vor die Wahl zwischen seiner Vaterstadt und den Medicis gestellt. Aber die Freiheit von Florenz galt ihm mehr als die Gunst der Fürsten, — als diese mit einem Heere vor die Stadt rückten und sie belagerten, leitete Buonarotti die Vertheidigung des einen Hügels. Aber die Florentiner wur-

den unterworfen, ihre Selbstständigkeit ward mehr gebrochen denn je. Der Künstler empfand es tief und kehrte mit bitteren Gefühlen zu seiner Arbeit zurück. Zuerst ward das Grabmal Giuliano's weiter ausgeführt. Derselbe sitzt in einer Nische über dem Sarkophage, auf dessen geschweiften Deckeln zwei Gestalten ruhen, die „Nacht“ und der „Tag“. Die erstere ward nach ihrer Vollendung ausgestellt. Sie hat das linke Bein emporgezogen und stützt das gesenkte Haupt mit dem rechten Arm, welcher, etwas gewaltsam, auf dem linken Schenkel ruht. Der Körper verschmäht jeden Reiz sinnlicher Schönheit, aber der „gliederlösende“ Schlaf ist mit wunderbarer Empfindung wiedergegeben. Doch ist es kein erquickender Schlummer: diese Nacht hat quälende Träume, darum liegt auf ihrem Antlitz ein tiefer Schmerz. Es scheint mir nicht unmöglich, daß Angelo eine Personifikation seiner durch Gewalt beruhigten Vaterstadt beabsichtigt habe. Gestützt wird die Vermuthung durch einige Verse des Künstlers. Ein Florentiner hatte auf die ausgestellte Statue ein Epigramm geheftet, welches die Wahrheit in der Wiedergabe des Schlafes pries. Da antwortete Angelo im Namen der Nacht:

„Gern bin ich Schlaf, doch lieber bin ich Stein,
So lange noch die Schmach und Schande währen!
Ich wünsche nur, zu seh'n nichts, nichts zu hören —
Drum schweige still — ich will geweckt nicht sein.“

Die zweite Gestalt, der Tag, ist in ähnlicher Weise wie die Nacht halbliegend componirt, aber der Körper in vollem Gegensatz voll kräftigem, energischen Leben; nur der Kopf ist unvollendet geblieben. Das Porträtbild Giuliano's ist würdig in der einfachen Haltung des sitzenden Körpers, der Kopf aber zu klein und im Ausdruck fast unheimlich.

Das Grabmal Lorenzo's ist in gleicher Art aufgebaut; in der Nische der Medicäer, das behelmte Haupt mit dem

Ausdruck tiefsten Sinnens auf die Hand gestützt, auf dem Sarkophag die Gestalten der „Morgendämmerung" und des „Abends", in ihrer Haltung einfacher, als die zwei andern, in der Auffassung und Behandlung der Körper von vollendeter Harmonie.

Die Kapelle von San Lorenzo, welche diese Grabmäler einschließt, enthält noch ein leider unvollendetes Werk des Meisters, eine Madonna mit dem Kinde. Auch hier offenbart sich die Selbstständigkeit und die Tiefe seines Empfindens. Das ist nicht die schöne Mutter, welche sich ihres Glückes freut, nicht die heilige Jungfrau, zu welcher betrübte Menschen beten können, sondern eine Sibylle, welche schon jetzt alles Leid durchlebt, das ihre Zukunft bringen soll, ein seltsam ergreifender Gegensatz zu dem Kinde, welches den Kopf nach der Mutterbrust wendet.

Ich kann nicht schließen, ohne noch ein Wort Angelo's anzuführen, welches beweist, wie erhaben er von der Kunst gedacht hat: „Die rechte Kunst ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet. Denn für die, welche es begreifen, macht nichts die Seele so fromm und rein, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen, denn Gott ist die Vollendung, und wer ihr nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach."

Wie in der Malerei, war auch in der Plastik Angelo's Beispiel für viele verderblich. Die Macht seiner Empfindung forderte die mächtigsten Formen, die Größe seiner Gedanken füllte dieselben dennoch immer aus. Die kleinen Geister copirten die kühnen, gewaltsamen Bewegungen, die übermäßig geschwellten Muskeln und enthüllten dadurch um so mehr die innerliche Leere, wie ein Baccio Bandinelli, welcher zwar persönlich ein hinterlistiger Feind Buonarotti's, als Künstler aber ein „Affe Angelo's" war. Mit mehr Selbstbeherrschung verstand ein Niederländer, Giovanni da Bologna († 1608), obwohl von dem großen Meister beeinflußt, seine bewegten

Compositionen aufzubauen, wie den bekannten „Raub der Sabinerinnen". Seine vorzüglichste Arbeit jedoch ist ein schlanker Merkur, welchen er im Augenblicke des Aufflugs dargestellt hat. Die Behandlung des feinen Körpers ist von großem Verständniß geleitet, die Bewegung ebenso anmuthig, wie stürmisch. Aber es läßt sich nicht läugnen, daß der Künstler einen Effekt anstrebt, welcher der Plastik widerspricht. Das Werk befindet sich in den Uffizien, das früher erwähnte unter der Loggia de' Lanzi in Florenz.

Im nördlichen Italien wirkte der ruhigere Stil des Sansovino noch längere Zeit als ein heilsames Gegengewicht. Dort ist als Schüler des eben genannten Künstlers vor allen Andren Jacopo Tatti († 1570) zu nennen. Er war ein vielseitiges Talent, das christliche Stoffe mit ebenso feiner Empfindung zu behandeln verstand, wie antike mit einer sinnlichen Lebensfrische. Nur selten tritt bei ihm eine harte Eckigkeit hervor und verdrängt die ihm sonst eigene klare und weiche Formbehandlung. Vortrefflich sind besonders einige seiner Statuen in Venedig, wie die großen Marmorbilder des Mars und des Neptun am Dogenpalast und die Allegorien der Tugenden in San Salvatore. Wohl sind auch sie weniger plastisch, als malerisch aufgefaßt, zeigen jedoch eine ruhige Würde. Aber trotzdem neben ihm noch eine Reihe von Künstlern sich von der Herrschaft angelesker Einflüsse ziemlich frei zu erhalten weiß, werden diese gegen Ende des sechzehnten und am Beginn des siebenzehnten Jahrhunderts immer mehr maßgebend und führen zu einer fast vollständigen Zerstörung des Stilgefühls.

Die deutsche Plastik der Periode beginnt, wie die Malerei mit van Eyck, auch mit dem Streben, sich von den überlieferten Formen der Gothik frei zu machen, oder sie doch durch die mehr realistische Auffassung von Einzelnheiten zu beleben. Das Letztere tritt in der weiteren Entwicklung

so sehr in den Vordergrund, daß die roh naturalistische Formenbehandlung den kirchlichen Stoffen gar nicht mehr entspricht. In Italien wirkte die Antike doch fast immer auf die Strebungen der Einzelnen veredelnd ein, in Deutschland aber fehlte diese mildernde Macht nur zu sehr. Erst gegen das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts machte sich die Renaissance geltend, ohne den heimischen Charakter zu zerstören und brachte im Verein mit ihm Werke von großer Schönheit hervor, bis um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, wie auch in der Malerei, eine allmähliche Verflachung eintrat.

Ganz besonders bezeichnend für die deutsche Kunstanschauung sind die bemalten Holzschnitzereien dieser Epoche, wie sie zahllos zum Schmucke der Kirchen verwendet wurden. Der größte Theil derselben kann auf eine ästhetische Würdigung keinen Anspruch erheben, denn er ist vollständig handwerksmäßig gearbeitet, wenn auch dann noch sehr häufig mit einer gewissen Sicherheit der Technik, welche in dem großen Bedarf dieser Arbeiten ihre volle Erklärung findet. Die Formen konnten im Allgemeinen schon deshalb etwas nachlässiger behandelt werden, weil man die Schnitzereien bemalte oder vergoldete; dadurch erst wurde der beabsichtigte Eindruck voll erreicht, aber zugleich eine Fülle von Mängeln versteckt. Ebenso nachtheilig mußte das Material wirken; nur bei kleineren Arbeiten konnten die weicheren, theureren Holzarten verwendet werden, bei größeren aber konnte man die langfäserigen nicht vermeiden, welche eine weiche runde Formgebung nicht nur erschweren, sondern oft unmöglich machen. Darin ist vor allem die steife Wiedergabe und die Knittrigkeit der Falten begründet, darin auch das Eckige der Hände und Köpfe, der Mangel an lebenswahrer Modellirung.

So ist der Eindruck dieser geschnitzten Altäre mit ihren vielen Figuren meist ein recht unerfreulicher; auf den vielen

Ecken und kleinen Flächen springt das Licht unruhig hin und her und macht auch die farbige Wirkung noch unruhiger, als sie durch die bunten Farben an sich schon ist. Diese Mängel zeigen sich an den älteren Werken dieser Art fast überall und erst aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts sind einzelne künstlerisch durchgearbeitete Schnitzereien vorhanden, unter welchen die in St. Wolfgang in Oberösterreich und der Hochaltar des Domes von Chur sich besonders auszeichnen. Einen großen Eifer entwickelte in der Fabrikation von geschnitzten Altären die Werkstätte des Wohlgemuth in Nürnberg, doch treten ihre Werke an Kunstwerth weit zurück gegenüber den oft wirklich reizenden Arbeiten von Veit Stoß († 1533), einem Krakauer von Geburt, welcher sich 1496 in der fränkischen Stadt niederließ. Dort ist eine seiner liebenswürdigsten Arbeiten, der sogenannte Rosenkranz in der Lorenzikirche. Die Mitte nimmt eine frei geschnitzte Darstellung der Verkündigung ein, welche von einem Rosenkranz umgeben ist, der auf kleinen Medaillons zumeist Scenen aus dem Marienleben enthält. Wenn auch Einzelnheiten nicht tadellos, Gewänder hier und dort knitterig und einzelne Glieder verschnitten sind, so wirkt das Ganze doch durch weiche Formgebung und durch die Anmuth der Auffassung sehr anziehend.

In Nürnberg wirkten so ziemlich um dieselbe Zeit mit Stoß die zwei bedeutendsten deutschen Plastiker Adam Krafft und Peter Vischer. Schon bei dem ersteren († 1507) kommt die deutsche Renaissance zur Geltung, wenn er auch ebenso wie Stoß einzelne Unarten der älteren Kunst aufweist. Was ihn vor allem auszeichnet, ist die gesunde, obwohl oft derbe Formauffassung und die Innigkeit seines Empfindens, welche sich nicht selten zu edler Schönheit erhebt. Schon in den sieben „Stationen“ am Johanniskirchhof tritt seine Eigenart energisch hervor und zeigt sich besonders

in den verschiedenen Christusköpfen. Aber noch bedeutender sind die Reliefs des Schreyer'schen Grabdenkmals an der Sebaldikirche, besonders ist die „Grablegung Christi" eines der schönsten Werke der Zeit: die Leidenschaft, mit welcher sich Magdalena hinwirft, der tiefe Schmerz Maria's, welche ihre Lippen auf das Antlitz des Verstorbenen preßt, sind tief und ergreifend empfunden; in den Linien und Flächen der Köpfe zeigt sich das Streben nach Schönheit erreicht.

Den Höhepunkt erreichte die deutsche Plastik in Peter Vischer († 1529), in welchem sich das realistische Lebensgefühl mit einem stilvollen Formensinne verbindet. In den ältesten Werken ist er noch nicht ganz frei von Härten, in dem berühmten „Sebaldusgrabe" (vollendet 1519) steht er bereits vollständig frei von allen beengenden Ueberlieferungen. Der Sarkophag selbst liegt auf einem Unterbau, beide sind von einem aus acht Pfeilern und einer Decke gebildeten Gehäuse umschlossen, welches von drei reich entwickelten Baldachinen gekrönt ist. Das architektonische Gepräge dieses leichten Bauwerks ist gothisch, die dekorativen Einzelnheiten dagegen zeigen die Formen einer sehr anmuthigen Renaissance. Diese zeigt sich auch formbestimmend in den Reliefs des Unterbaus und den Freifiguren. Die ersteren behandeln Scenen aus der Legende des Heiligen mit einer so liebenswürdigen Charakteristik und so klaren Auffassung der einzelnen Gestalten, daß Vischer sich einem Ghiberti ebenbürtig zur Seite stellen kann. Das Gehäuse selbst zeigt einen Reichthum an Phantasie und eine Fülle tiefsinniger Motive, wie sie sich auf keinem Werke des Jahrhunderts zum zweiten Male finden. Der Bau ruht auf zwölf Riesenschnecken, sechs auf jeder Langseite; auf den vier Ecken sitzen Simson, Hercules, Nimrod und Theseus, die sagenhaften Schlangen- und Löwenbesieger — alle vier Repräsentanten der ältesten Menschheit. Von unten nach oben entwickelt sich nun der dekorative Schmuck

in einer großen Zahl von Gestalten aus der antiken Mythe und dem alten Testament; an der Mitte der Pfeiler in kleinen Nischen die zwölf Apostel; an den vier Ecken, über den vier Helden anmuthige Meerjungfrauen als Leuchterträger. Den krönenden Abschluß des Ganzen bildet auf dem Gipfel des mittleren Baldachins das Christkind mit der Weltkugel. Auf der einen Schmalseite des Sockels hat Vischer seine eigene Figur verewigt, ein Käppchen auf dem bärtigen, schlichten Kopfe, das Schurzfell umgebunden.

Das Sebaldusgrab ist eines der wenigen deutschen Werke, in welchen sich der Tiefsinn der gothischen Periode mit den Formen der neueren Kunst zu innigem Einklang verbindet. Alles ist so fest vereint, so klar entwickelt, daß selbst die antiken Gestalten in keiner Weise stören, daß die edle Behandlung der Erscheinung auf den Apostelfiguren in keiner Weise dem christlichen Geiste des Ganzen widerspricht.

Von den andern Erzarbeiten des Meisters ist noch das Monument Friedrichs des Weisen, des Kurfürsten von Sachsen (Schloßkirche in Wittenberg), besonders hervorzuheben. Von Vischers fünf Söhnen arbeiteten besonders Johann und Hermann im Geiste ihres Vaters weiter, schlossen sich aber zuletzt mehr den Formen der italienischen Renaissance an, welche im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die weitere Entwicklung der deutschen Plastik immer mehr bestimmt und besonders in den vielen Grabdenkmalen zu Tage tritt.

Ueber die Bildwerke von Frankreich, England und Spanien sind die Untersuchungen noch nicht so weit gediehen, um einen klaren Einblick zu gestatten — besonders bietet das letztgenannte Land für kunstgeschichtliche Untersuchungen noch einen fast unbebauten Boden. Der Einfluß italienischer Kunst tritt bei allen dreien Völkern viel früher und entschiedener auf, als in Deutschland. In Frankreich bestimmt im sechzehnten Jahrhundert der Geschmack des Hofes

die Richtung der Kunst immer mehr. Das antikisirende Element verdrängte die lebensvolle Würde, die noch viele Arbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnet, und vereinigte sich mit dem Streben nach Eleganz, welches eine Erbschaft des gallischen Geistes bildet. Die Fürstengräber in der Kirche von Brou, die Grabmale Ludwig des XII. und seiner Gemahlin (1530) in Saint Denis bei Paris zeigen noch neben großer Pracht bedeutenden künstlerischen Werth; besonders die letzteren, ein Werk von Jean Juste, sind in ihrer Art großartige Schöpfungen. Aber die elegante, oft weichliche Formbehandlung gelangt immer mehr zur Herrschaft und bringt unter Heinrich des Zweiten Regierung durch die „Schule von Fontainebleau" Werke hervor, welche jegliche plastische Würde entbehren. Wohl ist manche Statue, manches Relief außerordentlich anmuthig im Sinne der Zeit, aber der Verfall der Sitten spiegelt sich in den meisten Schöpfungen wieder. Nirgends so sehr wie in den Apostelgestalten aus der „großen Kapelle" von Anet, jetzt in der Kirche der Sorbonne in Paris. „Sie kommen," sagt ein französischer Kunstforscher von ihnen, „eben aus einem parfümirten Bade und ihre glänzende Haut duftet noch." Die Haltung, die weichlichen Körper, die koketten Gewänder und die süßlich sinnlichen Köpfe stimmen recht gut zu einem gefälligen Katholicismus, welcher die Ausschweifungen eines verderbten Hofes in keiner Weise, nicht einmal durch ernste Heiligengestalten stören will. In diesen Arbeiten tritt bereits jenes Haschen nach übertriebenen malerischen Wirkungen hervor, in ihnen herrscht bereits jene absichtliche Bewegtheit, welche beiden Eigenschaften in ihrer weiteren Entwicklung den durchaus unwahren Stil der Barockzeit kennzeichnen.



Fünfzehntes Kapitel.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert.

Architektur und Plastik.

Der überwiegend malerische Sinn hatte schon vor der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sowohl die Architektur wie die Plastik in ihren eigenartigen Wirkungen gefährdet und zu einer Bewegtheit geführt, welche ihrem Wesen nicht gemäß ist. Der Hang zur äußerlichen Uebertreibung und zum Glanze war in dem Zeitalter begründet. Wie man im Leben den idealen ernsten Sinn abgeworfen hatte, so wollte man auch, daß die Kunst sich der Zeitströmung anschließe. Es war das um so begreiflicher, als immer mehr die souveränen Fürsten und der reiche Privatmann als Besteller in den Vordergrund traten und der Künstler deshalb auf den Geschmack derselben Rücksicht nehmen mußte. Hatten die Künste bis ungefähr 1550 sich gegenseitig in ihren Wirkungen unterstützt, wenn auch die Architektur nicht mehr unbedingt die Oberherrschaft ausübte, so begann gegen 1600 und in das nächste Jahrhundert hinüber die Auflösung dieses Zusammenhaltes im

„Barockstil“ hervorzutreten. Das Kennzeichen desselben ist vor allem, daß er alle bestimmten Grenzen der einzelnen Künste vollständig verwischt; daß die Plastik und die Malerei mit einander wetteifern und das Ornament die klaren Linien der Bauten immer mehr bedeckt, statt sie in edler Weise hervorzuheben.

In Italien leitete Lorenzo Bernini († 1660) den überladenen Stil ein, aber ein sehr bedeutendes Gefühl für den Gesammteindruck der Bauanlagen macht seine Werke imposant. Sein Zeitgenosse Francesco Borromini († 1667) entbehrt diese große Anschauung und zerstört die Wirkung durch eine berechnete Künstlichkeit des Grundrisses und noch mehr durch die Ueberladung mit unruhigen Details. An der Außenseite der Kirche Santa Agnese in Rom ist kein einziges Glied der Construktion in seiner ursprünglichen Anlage erkennbar; jeder einzelne Giebel, jede Fensterbekrönung ist durchbrochen und verschnörkelt; die Halbsäulen und Pilaster vollständig äußerlich verwendet.

Diese Uebertreibung der Dekoration herrscht auch auf den meisten französischen Bauten des siebzehnten Jahrhunderts, von denen ich bereits einige aus den Zeiten des vierzehnten Ludwigs erwähnt habe: äußerer Pomp bei innerer Hohlheit ist das Kennzeichen dieser Hof-Architektur; wohl blendet sie durch die Massenhaftigkeit der Anlagen, durch die Kostbarkeit des Materials, aber es fehlt ihr die innere Würde.

Eine Wendung machte der Barockstil erst unter Ludwig des fünfzehnten Regierung. Auch er vereinigt nicht durch einen einheitlichen Gedanken das schmückende Beiwerk mit den Hauptgliedern des Baues, ja er löst es noch mehr von denselben los. Aber in dieser Willkür der Dekoration bekundet er eine Fülle von Phantasie, einen unerschöpflichen Reichthum pikanter und geistreicher Motive. Die Zierlichkeit und Anmuth derselben entfaltete sich besonders frei in der

Ausschmückung der Innenräume. Wenn sonst, auch im Barockstil, kräftig vortretende Säulen und Pilaster, schwulstig ausladende Gesimse die Flächen der Wände und Decken gegliedert hatten, belebte sie jetzt ein aus Holz geschnitztes, vergoldetes oder versilbertes Rahmenwerk aus dünnen Stäben, welches sich nach allen Richtungen hin ohne jede Symmetrie in spielenden Formen verästelt; leichte Ranken, Muscheln, Vögel, Blumen, Embleme des Krieges und der Jagd, schwebende Amoretten bedecken die Wandflächen, alles ohne jeden inneren Zusammenhang, ähnlich wie die pompejanischen Wandmalereien, aneinandergereiht und so recht zum Schmucke kleinerer Räume geschaffen, in technischer Beziehung sehr sorgsam gearbeitet, aber recht bezeichnend für das Zeitalter des „vielgeliebten" Ludwig. Die graziöse Sorglosigkeit, welche das Rococo in seiner Blüthezeit charakterisirt, und noch mehr der Mangel an jedem Ernst paßte zu den zierlichen galanten Herrn und Damen wie zu den geschminkten Gesichtern, paßte zu den pikanten Gesprächen, welche alles in ein Spiel des Witzes auflösten.

Die ernstere Zeit unter Ludwig dem Sechzehnten brachte auch in der Architektur einen gewissen Rückschlag; man griff wieder zur Antike zurück, ohne jedoch die Anmuth dabei zu verlieren — diese wich erst unter dem Direktorium und dem ersten Kaiserreich und ließ zuletzt nur die hohle Schablone eines steifen Classicismus zurück, eine leere und nüchterne Architektur, in welcher nicht einmal die angeborne Leichtigkeit des Franzosenthums sich aussprach.

Nach Deutschland gelangte der Barockstil erst im Laufe des letzten Viertels des sechzehnten Jahrhunderts bei umfassenderen Anlagen zur Verwendung, aber noch hielt man im Allgemeinen an den Formen der deutschen Renaissance fest. Der derbere Volkscharakter war hier von wohlthuendem Einfluß und wehrte sich noch lange gegen die Auflösung der

gewohnten Architekturformen. Der „Friedrichsbau" des Heidelberger Schlosses, die alte Residenz in München, besonders in dekorativer Beziehung von hohem Werth, das Rathhaus von Augsburg sind glänzende Beweise dieser noch ernsteren Richtung, welche trotz des Elends des dreißigjährigen Krieges sich noch neben dem Barockbau bis zum Beginn des nächsten Jahrhunderts lebendig erhielt. Das Zeughaus und das alte Schloß in Berlin in jenen Theilen, welche von dem genialen Andreas Schlüter († 1714) herrühren, zeigen trotz vielen Einzelnheiten des Barockstils einen echt monumentalen Ernst in der Haltung des Ganzen. Ebenbürtig dem Talente Schlüters ist das Fischers von Erlach († 1724), von dem das Palais des Prinzen Eugen und die imposante Karlskirche in Wien herrühren; auch der Erbauer des Belvedere, L. von Hildebrandt († 1739) verdient besonders genannt zu werden. Während aber in Wien der „Zopf" bald wieder den vornehmeren Stil verdrängte, wurden in Berlin unter Friedrich dem Großen verschiedene Bauten geschaffen, welche die edlere Richtung eines Schlüter, wenn auch in andrer Weise, fortsetzten, so lange G. von Knobelsdorf († 1753) thätig war, von dem das „Neue Palais" in Sanssouci und das Opernhaus in Berlin herrühren.

Die Sucht der deutschen Fürsten, die Bauthätigkeit der französischen Könige nachzuahmen, ließ im achtzehnten Jahrhundert jene „kleinen Versailles" entstehen, welche man in den Residenzstädten und in ihrer Nähe vielfach findet. Einige derselben sind von bedeutendem künstlerischem Werth, wie der Zwinger in Dresden, das geistreichste Werk des deutschen Rococo, erbaut von D. Pöppelmann; das imposante Schloß in Würzburg, errichtet von B. Neumann, und Schönbrunn bei Wien, wenigstens zum Theil nach dem Entwurf Fischers von Erlach ausgeführt, vollendet erst unter Maria Theresia durch italienische Architekten.

Die Plastik dieses Zeitraums zeigt eine ähnliche Art der Entwicklung wie die Baukunst; auch sie arbeitet auf den Effekt hin und sucht um jeden Preis, auch um den der plastischen Haltung, lebendig und malerisch zu wirken. An die Stelle des Ergreifenden tritt das Ueberraschende, an die der Schönheit der sinnliche Reiz. Wir haben gesehen, daß die Keime für diese Weiterentwicklung in Italien wie in Frankreich bereits im sechzehnten Jahrhundert ausgestreut waren. In beiden Ländern, aber ebenso in Deutschland zeigt sich in der folgenden Periode eine gewisse Oberflächlichkeit des Empfindungslebens, vor allem in jenen Kreisen, für welche die Künstler hauptsächlich arbeiteten; die Unnatur äußerte sich in der Literatur wie im gesellschaftlichen Leben; gespreiztes Pathos, süßliche Sentimentalität und Leichtfertigkeit in sittlicher Beziehung spiegelt sich in beiden tausendfach wieder. So kann es nicht Wunder nehmen, wenn auch die Plastik in vielen, ja den meisten der Werke diesen Ungeist des Zeitalters nach irgend einer Seite hin kennzeichnet.

In Italien begründet Bernini, der schon als Baumeister genannt worden ist, auch als Plastiker den unwahren, übertriebenen Stil. Wo er ruhige Wirkungen anstreben muß, wie etwa auf Denkmalen, wird er hohl pathetisch, opernhaft, in bewegten Scenen, welche er mit großer Vorliebe behandelt, wie im „Raub der Proserpina“ (Villa Ludovisi, Rom) verliert er jeden Adel, oder verirrt sich zu Mißbildungen, wie auf „Apollo und Daphne“. Daphne wurde bekanntlich in einen Lorbeerbaum verwandelt, als der galante Gott sie verfolgte. Diese Verwandlung kann uns ein Dichter mit flüchtigen Worten glaubhaft machen, sie wird aber zur Carrikatur, wenn ein Bildhauer im Marmor den Augenblick darstellt, wo der beseelte Körper sich unten in einen Baumstamm umändert und aus den Armen Zweige wachsen.

Ein Talent, wie Bernini, war aber doch noch eher für

die Darstellung sinnlich angehauchter Scenen der antiken Mythologie geschaffen, als für die Wiedergabe religiöser Empfindungen. Wo er das versucht, fehlt ihm jede Weihe und eine sehr unheilige Weltlichkeit in der Behandlung der Köpfe und Körper profanirt die ernsten Stoffe.

Aber gerade diese Züge entsprachen dem Geiste der Zeit und so schloß sich an Bernini eine weitverbreitete Schule an, welche ihre Sendboten nach allen Ländern ausschickte, am häufigsten nach Frankreich, wo der Stil Bernini's einer verwandten Strömung begegnete; aus der Verbindung beider Elemente ergab sich die süßliche Eleganz und die theatralische Uebertreibung der Empfindungen und zuletzt die gänzliche Verlotterung. Uebertreibungen der Muskeln mußten männliche Kraft ersetzen; die Frauenkörper aber wurden kraftlos üppig und in gesuchten, gezierten Bewegungen gestaltet, die Köpfe alle mit dem buhlerischen Lächeln belebt, das uns die Absicht deutlich kundgibt. Zwei der berühmtesten Vertreter dieser „galanten Plastik“ waren R. Frémin († 1744) und vor ihm F. Girardon († 1715).

In der niederländischen Bildhauerei werden die Einflüsse italienischer Kunst maßgebend; aber der Charakter des Volkes läßt den Berninismus nicht zur unbedingten Herrschaft gelangen. Sehr viele der Künstler des siebzehnten Jahrhunderts hatten sich in Rom gebildet, aber eine gewisse Mäßigung bewahrt; von Bedeutung wurden mehrere von ihnen auch für die Plastik Deutschlands, da man anfing, neben italienischen auch niederländische Künstler zu berufen. Aber auch bei ihnen blieb die ernstere Auffassung nicht dauernd erhalten, sondern wurde im achtzehnten Jahrhundert von dem unwahren Stil überwuchert.

Wie in der deutschen Baukunst, so wirkten auch in der Plastik die strengeren Ueberlieferungen noch länger fort, wie sie vor allem auf den oft sehr bedeutenden Grabdenkmälern

in der Zeit von 1570—1600 hervortreten. Die Standbilder württembergischer Fürsten (Stiftskirche in Stuttgart), das Grab des Moritz von Sachsen im Freiberger Dom gehören zu den besten Arbeiten der Zeit. Aber immer mehr fremde Künstler, meist Italiener und Niederländer wurden von den Fürsten berufen, um umfassendere Aufträge auszuführen, während man die heimischen Kräfte nur für kleine Arbeiten oder zur Ausführung fremder Entwürfe herbeizog. Der Bedarf an Statuen nahm mit den Anlagen großer Parks im achtzehnten Jahrhundert immer mehr zu; der antike Olymp und die Mythe mußten die Anregungen für jene zahllosen Götter, Göttinnen, Nymphen und Oreaden u. s. w. geben, wie sie nach dem Beispiele Frankreichs zur Mode wurden; Schöpfungen, mit wenigen Ausnahmen ebenso unnatürlich geziert, verweichlicht und lüstern, wie die Gesellschaft, welche zwischen den verschnittenen Taxushecken und Bäumen auf und nieder wandelte.

Nur wenige große Künstler ragen aus der Unzahl der mehr oder minder geschickten Handwerker hervor. Da ist besonders Andreas Schlüter († 1714) zu nennen, welcher als Plastiker eine edle und tiefe Begabung zeigt, wie die berühmten Masken sterbender Krieger im Hofe des Berliner Zeughauses, besonders aber das Monument des großen Kurfürsten beweisen. Das letztere gehört überhaupt zu den bedeutendsten Schöpfungen der Kunst, sowohl im Aufbau wie in der Behandlung. In der edlen Haltung des Reiterbildes wie in den großartig behandelten Sockelfiguren zeigt sich trotz energischer Bewegtheit plastische Würde und ein edles Maß, daneben zugleich eine aus tüchtigem Naturstudium hervorgegangene Formanschauung. Unter dem „Soldatenkönige" Friedrich Wilhelm dem Ersten erstarb in Preußen jedes Kunstgefühl: ertödtende Nüchternheit kennzeichnet alles, was diese Periode gebaut und gemeiselt hat. Wenn auch später unter

Friedrich dem Großen durch Knobelsdorf ein frischeres Leben für eine kurze Zeit hervortrat, blieb in der Plastik die gezierte Gefallsucht Frémins das bindende Vorbild, nach welchem man die mythischen und allegorischen Gestalten in den Parkanlagen und auf den Gebäuden ausführte. Besonders F. E. Meyer († 1790), der Urheber der Statuen auf der Berliner Bibliothek, entfaltete auf diesem Gebiete eine große Fruchtbarkeit.

In Wien war bis 1741 G. Rafael Donner thätig, ein dem Schlüter verwandtes Talent, voll regen Naturgefühls; von ihm rührt der edel gedachte Brunnen auf dem neuen Markte her, in den vier Flußgöttern reich an kräftiger Formempfindung, wie in der Statue der Vorsehung an innerem Leben. Leider schloß sich an ihn ebenso wenig oder noch weniger als an Schlüter eine Schule ebenbürtiger Talente; die italienische Schablone blieb bis gegen das Ende des Jahrhunderts im Allgemeinen maßgebend.

Viel länger als auf dem Gebiete der figuralen Plastik erhielt sich Deutschland in der kunstgewerblichen auf der Höhe. Besonders in den südlichen Städten, in Augsburg, Nürnberg, München, lebten Kleinkünstler von hervorragender Bedeutung; ciselirte und getriebene Prunkharnische, Krüge, Teller und Kästchen, welche aus ihren Werkstätten hervorgegangen sind, gehören zu den kostbarsten und zugleich stilvollsten Arbeiten, welche auf diesem Gebiete jemals verfertigt worden sind. Im achtzehnten Jahrhundert riß aber hier auch die Ueberladung ein und, da die Mode die Porzellanarbeiten bevorzugte, verfiel auch die alte Technik immer mehr.



Sechzehntes Kapitel.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert.

Die Malerei.

Viel weniger als die Schwesterkünste spiegelt die Malerei den Verfall der Schöpferkraft. Alle Ursachen, welche diese Erscheinung begründen, darzulegen, ist hier nicht am Platze; ich kann nur auf einige der wichtigsten hinweisen. Der Kampf der religiösen Bekenntnisse, welcher seit der Reformation sich immer schärfer gestaltet hatte, trug besonders in katholischen Ländern, Italien und Spanien voran, sehr viel bei, um die kirchlich-christlichen Anschauungen zu vertiefen oder zu einer extasischen Höhe zu steigern, wie sie kaum im Mittelalter erreicht worden war. So belebend auch die Antike mit ihren Formen und Gedanken gewirkt hatte, war sie in ihrem tiefsten Wesen doch ein Feind des Christenthums und hatte das religiöse Empfinden in verschiedenster Art zersetzt. Erst als der Katholicismus gefährdet war, als der Kampf der Anschauungen sich

im siebzehnten Jahrhundert immer mehr auf alle Gebiete des Volkslebens ausdehnte, erstarkte das religiöse Gefühl von neuem, belebte die alten Stoffe zu einem frischen Dasein. Aber der Katholicismus selbst war nicht mehr ganz der alte der Romanik und der Gothik; theils wollte er absichtlich den ganzen phantastischen Glanz seines Cultus entfalten, um die Gemüther in seinen Bann zu ziehen, theils steigerte er das Gefühl zu einer nervösen Erregbarkeit, welche von der kindlich reinen Schwärmerei der älteren Zeit sehr verschieden war. Die Kirche wollte „Stimmung" erzeugen und bevorzugte deshalb vor allem jene Künste, welche diesem Streben am meisten entgegenkommen: Musik und Malerei.

Das leidenschaftlich erregte Empfindungsleben brach sich in der Malerei des Südens deshalb auch in mannigfacher Weise Bahn, besonders in der Vorliebe für Stoffe, welche über das ruhige Gleichmaß der Empfindung hinausgehen.

Im Norden sind andre Motive thätig, welche den erneuten Aufschwung der Malerei bedingten, vor allem die Schärfung des Blicks für die Wirklichkeit des Lebens, für die kleinen Züge, welche das Dasein im beschränkteren Kreise hundertfältig bietet, für das Weben der Natur. Der Protestantismus hat viel zu dieser Erscheinung beigetragen, da er im Verhältniß zum Katholicismus eine überwiegend „häusliche Religion" ist. Er führte das Individuum zu ihm selbst zurück und vertiefte damit das Empfindungsleben innerhalb der Familie. Nicht in letzter Reihe steht gerade in dem Lande, welches den Umschwung von der monumentalen, kirchlichen Kunst zur privaten vollzog, die Frische des Volkslebens. Dieselbe wirkte in Holland als ein mächtiger Hebel für die Erhöhung der Malerei. Deutschland allein, dreißig Jahre der Schauplatz verwüstender Kämpfe, verlor die Lust zum künstlerischen Schaffen auf lange Zeit.

Doch nicht lange hielt sich die neue Blüthe; der Verfall

des Geschmacks bemächtigte sich an der Wende des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auch der Malerei und führte sie einer Verflachung entgegen, vor welcher sich überall nur die wenigen energischen Talente bewahrten.

In Italien hatte der Kampf gegen die Manier der unbegabten Nachahmer Rafaels, Angelo's und Correggio's schon im sechzehnten Jahrhundert begonnen und verschiedene begabtere Künstler theils zum energischen Studium der Natur, theils zu einer ernsteren Nachahmung der großen Meister geführt. In Oberitalien waren es besonders die Glieder der Familie Caracci, von denen Annibale als Maler den höchsten Rang einnimmt. Er ist keine selbstständige Künstlernatur gewesen, aber er verstand es, die Errungenschaften der Vergangenheit auf sich wirken zu lassen und die fremden Einflüsse von innen heraus zu beleben. Sein „heiliger Rochus, welcher Almosen austheilt" (Dresden) zeigt zwar ebenso wie die Madonna mit dem Leichnam Christi (Palazzo Borghese, Rom) das Streben nach starker Steigerung des Affektes, aber die Behandlung der Körper wie der Köpfe beweist, daß er Angelo und Rafael nicht nur äußerlich copirt, sondern mit Verständniß studirt hat. Sein umfangreichstes Werk sind die Fresken der Galerie des Palazzo Farnese in Rom, stofflich dem Gebiete der alten Mythologie entnommen, in Bezug auf ihre Behandlung ausgezeichnet durch ein gesundes Liniengefühl, in den Köpfen oft etwas weich charakterisirt, in der Farbe warm und klar. Aber trotzdem Caracci sich an die alten Meister lehnte, hatte er doch ein Gebiet, auf welchem er selbstständig war: er behandelte als einer der wenigen italienischen Meister dieses Genre's Stoffe des gewöhnlichen Lebens, derb in der Auffassung, aber von zu großem Umfang.

Von seinen Schülern ist Zampieri, genannt Dominichino († 1641) zu nennen. Seine technische Geschicklichkeit war sehr groß; er verstand es, sich seinen Aufgaben mit Würde

zu unterziehen, aber doch sind einzelne seiner religiösen Bilder „Heilung des Besessenen“ (Kirche in Grottaferrata) auf den Effekt zugespitzt.

Guido Reni († 1642) huldigte in seinen ersten Schöpfungen einem sehr krassen Naturalismus, welcher aber der Größe nicht entbehrt, und ging in seinen späteren Werken zum idealen Stil über. Sein berühmtes Freskobild „Aurora, Apoll und die Horen“ im Palazzo Rospigliosi in Rom hat viel Blendendes, aber zeigt eine schwächliche Anmuth, welche auf den vielen andern Gemälden, die antike Stoffe aller Art behandeln, oft in sinnliche Weichlichkeit und schablonenhaftes Antikisiren verflacht und auch seinen Heiligen ein häufig äußerlich elegantes Aussehen gibt.

Noch mehr verfällt in diesen Fehler Carlo Dolci († 1686). Einzelne seiner Madonnen und Christusbilder sind zwar mit feiner Empfindung gemalt, aber immer innerlich schwächlich; das Erhabene und Heilige wird bei ihm oft süßlich, ja selbst gefallsüchtig, und seine Farbe, trotz ihres Schmelzes, theilt meistens diese Fehler.

Zu gleicher Zeit mit diesen verschiedenen Vertretern eines Stils, welcher sich an den vorhandenen Mustern zu bilden sucht, entwickelt sich eine Richtung, welche mit der Ueberlieferung bricht und sich ganz der Natur zuwendet, aber nicht um dieselbe durch die künstlerische Auffassung zu adeln, sondern um sich ihr ganz zu unterwerfen. Irgend eine erhebende Wirkung zu erreichen, liegt ganz außerhalb der Absicht; diese Naturalisten freuen sich, die gemeine Natur so gemein als möglich zu geben und so wirklich als möglich, deshalb halten sie auch an der Lebensgröße fest, so daß jedes idealisirende Element gänzlich ausgeschlossen erscheint. Wo sie dagegen stärkere Wirkungen erreichen wollen, dort greifen sie nicht zu Stoffen, welche die Seele ergreifen und den Geist bewegen, sondern zu solchen, in denen das Gräßliche, das

Erschreckende in ungemilderter Stärke auftritt. Die Bewegung war in ihrer Art berechtigt, denn der Troß, welcher sich den eben genannten Malern anschloß, verflachte die Ueberlieferungen mehr, als er sie belebte. So ward der Naturalismus zu einer Gegenrevolution, die aber mit ihren Schwestern auf dem politischen und religiösen Gebiet den Fehler theilte, über das Ziel hinauszuschießen und dadurch allmählich die wohlthätigen Wirkungen selbst zerstörte.

Der erste und bedeutendste Vertreter dieser Richtung war Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio († 1609), eine vulkanische Natur im Leben und der Kunst, maßlos nach jeder Richtung, bar jeder Harmonie, aber troß aller seiner Fehler wenigstens in ihnen echt und nicht selten dämonisch. Sowohl seine Genrebilder, wie die bekannten „falschen Spieler" (ein Exemplar in Dresden), als auch die religiösen Compositionen „Grablegung Christi" (Vatikan) entbehren jeden Adel der Erscheinung, sinken in der Charakteristik sogar auf den letzteren oft zu gaunermäßigen Gestalten herab, aber sind alle mit einer mächtig packenden Lebenswahrheit dargestellt. Caravaggio wich, es erscheint fast absichtlich, jedem weicheren, feinen Gefühl aus, so wie er auch in seinem Colorit die leisen Uebergänge verschmähte und zumeist nur kühne Licht- und Schattenwirkungen anstrebte.

Seine Richtung fand in dem ebenso begabten Ribera († 1656) ihren Nachfolger, der sich vor allem in der Darstellung von Martyrien gefiel, aber im Colorit durch seine Herrschaft über die Schattenübergänge den Vorgänger übertraf. Die naturalistische Schule wirkte noch bis in das achtzehnte Jahrhundert weiter und verflachte besonders in der Technik immer mehr, indem sie die Manier des Caravaggio und Ribera ohne deren Leidenschaft nachahmte und im Streben nach scharfen Contrasten von Licht und Schatten oft jede Farbe verlor. Die Produktion von Bildern nahm im Laufe

des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr zu; eine Unzahl von Namen und Werken kennt die Kunstgeschichte, aber sie sind fast alle geistlose Handwerker: die einen schloßen sich der verflachten antikisirenden Richtung an und strebten nach runden kraftlosen Schönheitslinien, denen jedes Naturgefühl mangelt; die andern gaben sich einer empfindungslosen Faustmalerei hin, welche nach äußerlichen Effekten strebte. So war gerade das Vaterland der modernen Kunst dazu bestimmt, die tiefste Erniedrigung derselben zu sehen. Was auf andern Gebieten Bedeutendes in Italien geschaffen worden ist, vorerst auf den Gebieten der Landschaftsmalerei, ist von fremden Künstlern beeinflußt, wie von Poussin und Claude, denen wir noch begegnen werden.

Eine viel bedeutendere Höhe erstieg in diesem Zeitraum die Malerei Spaniens. Das ganze Geistesleben dieses Landes erreichte im Zeitraum eines Jahrhunderts eine Blüthe, die kaum ein anderes Volk aufweisen kann; es zeigt sich dem Forscher der Literatur wie der Kunst eine Fruchtbarkeit, die für lange Zeit alle Kräfte aufzehrte. Wohl war der Gedankenkreis in gewisser Beziehung beschränkt, aber er wurzelte mit seinen Wahrheiten wie mit seinen Irrthümern ganz und gar in den Anschauungen, welchen die Nation unterthan war. Und dieser Zusammenhang war es, der die Entfaltung auf allen Gebieten bedingt und beherrscht und den Werken der Periode den Stempel des spanischen Geistes aufgedrückt hat. Darin wurzelten die Vorzüge, darin die Mängel der Erzeugnisse.

Die spanische Eigenart zeigt eine merkwürdige Verschmelzung von übersinnlicher Phantasie und von realistischer Lebensauffassung; wie in der Poesie, so treten diese scheinbaren Gegensätze auch in der bildenden Kunst und nicht selten in einem Individuum hervor. Von besonderem Einfluß auf die Dichtung wie auf die Malerei war der Katholicismus,

welcher hier viel tiefer als in Italien wurzelte und das ganze nationale Leben durchdrang. Durch den Gegenkampf der reformatorischen Bewegung waren die religiösen Empfindungen noch mehr, bis zur Verzückung und bis zum Fanatismus gesteigert worden. Aber wenn wir Menschen einer anderen Zeit uns auch mit Abscheu von jenen Ausbrüchen der Unduldsamkeit abwenden, die Verbrennungen der Ketzer verdammen müssen, wenn wir auch die Selbstgeißelungen der Mönche als Verirrungen einer ungesunden Phantasie, als einen Frevel gegen die Natur verurtheilen, so darf das Alles unser Urtheil über die großartigen Werke nicht beeinflussen, die demselben Geiste ihr Dasein verdanken.

Wie in der spanischen Poesie das malerische Element ein hochentwickeltes ist, die Farbe, Gluth und Stimmung der Sprache den Charakter der Dichtungen beeinflussen, so ist auch in der Malerei das coloristische Gefühl neben dem Stoff ein bedeutsames Mittel der künstlerischen Wirkung.

Im fünfzehnten Jahrhundert war die spanische Malerei durch flamändische Vorbilder bestimmt worden und hatte sich dann den italienischen Meistern zugewendet; vor allen scheinen Angelo, Rafael und Tizian einen besonderen Einfluß ausgeübt zu haben. Schon am Beginn des siebzehnten Jahrhunderts sind die beiden Richtungen des spanischen Geistes stofflich in der Malerei ausgeprägt; ein Zurbaran († 1662) vertritt die Leidenschaft religiöser Ekstase, der ältere Herrera († 1656) den energischen Realismus; scharf erfaßt er die Charaktere, lebensvoll die Bewegung, fest und bestimmt die Formen.

Dadurch wird er zum Vorläufer von Diego Velasquez de Silva (1599—1660). Dieser ging von einer scharfen Beobachtung der Natur aus; seine frühesten Bilder, stofflich dem Alltagsleben entnommen, gehen, ohne Rücksicht auf Schönheit, nur der Wahrheit nach. Erst später weiß er beide Ele-

mente mit einander zu verbinden, wenn der Stoff es fordert, und sich von den Erinnerungen an andre Künstler frei zu machen. Ueber seinen Genrebildern und religiösen Gemälden stehen die Bildnisse. Velasquez war, wie sein ganzes Leben beweist, eine sehr klare, ruhige Natur, welche unablässig vorwärts strebte. Diese ruhige Objektivität machte ihn zu einem der bedeutendsten Bildnißmaler: er gibt scheinbar von seinem eigenen Wesen nichts hinzu, sondern begnügt sich, die dargestellte Persönlichkeit aus ihrem eigenen Wesen heraus zu entwickeln. Die kindliche Unbefangenheit gelingt ihm auf dem Bilde der Infantin Margarete (Louvre Paris) ebenso, wie die vornehme Majestät Philipp des Vierten auf dem Reiterbild der Uffizien in Florenz, wie der scharf ausgeprägte Charakterkopf des zehnten Innocenz (Palazzo Doria, Rom) und die Liebenswürdigkeit der Frau. Aber er arbeitet mehr auf die großen bestimmenden Merkmale hin, als auf die fleißige Wiedergabe aller Details; seine breite und kühne Malweise, seine energische Führung des Lichtes gestatten ihm nicht, die Seele bis in die kleinen Fältchen zu verfolgen, aber lebensprühend sind seine Bilder immer.

Zeigt Velasquez die realistische Schule auf ihrem Höhepunkt, so Esteban Murillo (1617—1682) die Vereinigung höchster Schwärmerei und scharfer Lebensbeobachtung. Er ist der tiefste Künstler, den Spanien jemals hervorgebracht hat, vielleicht der größte, der die eigentlich katholischen Anschauungen verkörpert hat. Fiesole war auch ganz von den religiösen Gedanken erfüllt, aber seine Frömmigkeit hat etwas Rührendes und Kindliches; die Murillo's ist tief leidenschaftlich, gluthvoll und hinreißend. Wo er diese weltentrückte Sehnsucht behandelt, vor allem auf den verschiedenen Bildern der Himmelfahrt Maria's und auf den Visionen der Heiligen, wie des Franziskus, dort prägt er die mystisch-katholische Empfindung mit einer Größe und Macht aus, welche vor und nach ihm

kein Maler erreicht hat. Von den Himmelfahrtsbildern ist das im Louvre eines der berühmtesten. Maria steht auf der Mondessichel und schwebt, von Engeln getragen, in lichter Glorie zum Himmel empor. Die beiden Hände sind leise über der Brust gefaltet, das Antlitz und der Blick erhoben. Es ist schwer, die Empfindung, welche aus dem vergeistigten Kopfe spricht, mit Worten zu schildern, — sie ist wie gemischt aus ergreifender Hingabe, stummem Jubel und seligem Schauer. Aber alles ist rein und heilig gedacht aus der tiefsten Seele Murillo's hervorgegangen. In vollster Uebereinstimmung mit dem Stoffe steht das Colorit, milde, lichtdurchschimmerte Töne zu einem wunderbaren Akkord vereint.

Selbst die Visionen des heiligen Franziskus, der den Gekreuzigten umarmt oder das Christkind auf den Armen trägt, widerstreben unserem Empfinden nicht, denn der unsägliche Schmerz, die Beseligung im Ausdruck des Ordensstifters sind frei von jeder Uebertreibung und trotz des mystischen Motivs voll Tiefe und Adel. Andre religiöse Bilder Murillo's zeigen neben diesen Zügen den Realismus, wie die „acht Werke der Barmherzigkeit“ (zum Theil in Sevilla): Moses, welcher Gott dankt, daß er seinem Stabe Wunderkraft gegeben, Männer, Weiber und Kinder sich zu dem Felsquell drängend; Elisabeth von Thüringen besucht die Kranken; der Apostel Thomas vertheilt Almosen unter Bettlern und Krüppeln u. s. w. Hier schon wird Murillo zum Genremaler, denn die verschiedenen Gestalten der Armen und Kranken, die Gruppen des Volkes sind realistisch dem Leben nachgebildet, oft sogar, in der Darstellung einzelner Körperleiden, mit einer Wahrheit wiedergegeben, welche nur durch das feine Colorit den Eindruck des Peinlichen verliert.

Ganz auf dem Boden der Wirklichkeit steht Murillo in den Darstellungen aus dem Alltagsleben. Die Stoffe sind oft derb humoristisch, aber doch voll Reiz. Besonderer Be-

rühmtheit erfreuen sich die in mehreren Galerien zerstreuten „Gassenjungen“, welche essen, spielen oder nichts thun. Es sind arme, zerlumpte Knaben, aber sie sind heiter und vergnügt, als ginge auch in ihrem Reiche die Sonne nicht unter. Für sie gibt es keinen Kummer, sie sind jung und gesund, keine Sorgen um den kommenden Tag, denn sie finden die Trauben und Melonen überall; auf dem Boden schlafen sie fest und gut. Des Nachts und am Tage freuen sie sich über die Sonne. Diese Selbstgenügsamkeit ist auf ihren klugen lebendigen Gesichtern in einer unübertrefflichen Weise wiedergegeben, die Bilder kraftvoll und in einheitlicher Stimmung gemalt.

Die nächsten Nachfolger der beiden großen Maler Spaniens waren noch von ihnen, besonders im Porträt von Velasquez beeinflußt; gegen 1700 trat aber der Verfall unabwendbar herein und war durch alle ernstgemeinten Bestrebungen nicht mehr aufzuhalten, so daß im achtzehnten Jahrhundert die Literatur wie die bildende Kunst nur mehr von verflachten Ueberlieferungen lebten.

Auf die Motive, welche in den Niederlanden den Aufschwung der Kunst bedingten, ist am Eingang des Kapitels hingewiesen worden. Reicher als in Italien, wo das Volksleben schon am Beginn des sechzehnten Jahrhunderts zu ersterben begann, reicher als in Spanien, wo es durch den Absolutismus des Staates wie der Kirche beherrscht war, gestaltete es sich in den freien Niederlanden, nachdem das Joch Philipp des Zweiten abgeschüttelt war. Aber selbst in Brabant, wo der Katholicismus und die spanische Herrschaft am längsten dauerten, war die gesunde Volkskraft, das frische Lebensgefühl nicht unterdrückt worden.

An der Spitze der bedeutendsten Künstler der Brabanter Schule steht Peter Paul Rubens (geb. 1577 zu Siegen, gest. 1640). Unter glücklichen Verhältnissen hatte er seine

Bildung vollendet, sich darauf in Italien eine gründliche Kenntniß, besonders der venetianischen Kunst, erworben. Wohl war er durch dieselbe beeinflußt, aber nicht im Kerne seines Wesens umgeändert, als er, dreißig Jahre alt, nach Antwerpen zurückkehrte. Sein äußeres Leben war glänzend wie selten eins; Ruhm, Ehren, Reichthum und Familienglück blieben ihm treu bis zum Tode. Seine zahllosen Werke spiegeln dieses ungehemmte, lebensfrische Dasein überall wieder: man sieht in ihnen eine Künstlernatur, welche sich von allen Fesseln frei entwickeln konnte.

Seine Größe ruht nicht, wie jene Angelo's, auf der Gestaltung eines tieferregten Geisteslebens, nicht, wie die Rafaels, auf dem idealen Schönheitsgefühl: wie er selbst thatkräftig war, gesund und markig dem Leben gegenüber stand und es, ohne auszuschweifen, voll und ganz genoß, so tragen auch seine Werke die volle Thatkraft und ungebrochene Gesundheit in sich. Seine Phantasie fühlt sich am wohlsten in leidenschaftlich bewegten Scenen, in denen das Individuum seine augenblickliche Stimmung voll entfaltet. Ihm genügen nicht ruhig beschauliche Naturen, Menschen, welche nur nach innen leben, er schafft ein Geschlecht, voll von heroischer Kraft im Genuß, wie im Leid, frei von jeder Selbstqual, frei von Empfindungen, welche über das Maß gesund sinnlicher Naturen hinausgehen. Aber diese sinnliche Vollkraft spiegelt sich nicht nur in der Auffassung der Stoffe, sondern auch in den Formen und in der Farbe.

Die Körper sind über das Durchschnittsmaß der Kraft und der Ueppigkeit entfaltet, aber stets im Hinblick auf die Wirklichkeit; selbst die leidenschaftlichsten Bewegungen sind, mit seltenen Ausnahmen, natürlich. Die Frauenleiber zeigen in ihrer gesunden Fülle nirgendwo das Streben nach der Formenschönheit der besten Italiener, sondern überquellende Lebenskraft. Dem entsprechend hat sich auch die Technik des

Rubens herausgebildet, welche vor allem die ungebrochene sinnliche Frische zur Geltung bringen will. Deshalb konnte Guido Reni, als er zum ersten Male ein Bild des Rubens sah, ausrufen: „Mischt dieser Mensch Blut in seine Farben?“

Noch mehr als bei andern Künstlern macht die unerschöpfliche Fruchtbarkeit des Rubens in Hinsicht der zu nennenden Bilder Beschränkung nöthig. Daß nicht alle auf der gleichen Höhe stehen, manche, an welchen die Schüler zu viel mitgearbeitet haben, sogar wenig bedeutend sind, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

Von den religiösen Bildern ist vor allem die „Kreuzabnahme“ im Dome von Antwerpen hervorzuheben, voll Leben in der Composition, glücklich in den Motiven energischer Bewegung, dabei edel in der Auffassung Christi. Dann die Madonna mit dem heiligen Ildefonso; der todte Christus von Maria und einigen Aposteln umgeben, ergreifend im Ausdruck des Schmerzes. Gewaltig gedacht ist das jüngste Gericht (alte Pinakothek, München), kühn in der Behandlung der Verdammten, welche zur Hölle gestürzt werden, aber zu reich an nackten Gestalten, so daß die Bezeichnung „Fleischcascade“ nicht ganz unberechtigt erscheint. Viel geschlossener ist die Wirkung des „Kampfes zwischen dem Erzengel Michael und dem Drachen“, das Unthier in wilder Bewegung in der Luft schwebend, darüber die mächtige Gestalt des gewappneten Engels, im leidenschaftlichsten Ansturm, — eine der am meisten dramatischen Schöpfungen des Künstlers.

Daß der Natur des Rubens Stoffe der heiteren griechischen Mythe entsprachen, ist bei ihrer Eigenart natürlich. Doch darf man nicht denken, daß er sie im Geiste der antiken Ueberlieferungen behandelt hat. Das Formgefühl des Meisters wurzelte ganz in seiner Gegenwart, es schöpfte neue Anregungen stets aus der Wirklichkeit, deshalb sind seine Nymphen und Satyrn, seine Venus, seine Grazien, Heroinen und Helden

kraftstrotzende Flamänder und Flamänderinnen, voll pulsirendem Leben, wunderbar erfaßt in dem durch den Stoff geforderten Ausdruck, hinreißend geistreich gerade im Affekt überschäumender Lebenslust. Eines der schönsten Werke dieser letzteren Art ist der „trunkne Silen“ von bockfüßigen Satyrn halb getragen, halb gezerrt, über dessen Haupt eine Mänade Trauben auspreßt (Nationalgalerie, London). Noch bedeutender sind das „Fest der Venus“ im Wiener Belvedere, und die an Feuer und Macht kaum zu übertreffende „Amazonenschlacht“ der alten Pinakothek in München. Daß Rubens gerade auf diesem Gebiete oft zu viel Fülle an seine Frauengestalten verschwendet, läßt sich nicht leugnen; so auf den „drei Grazien mit dem Blumenkorb“ (akademische Galerie in Wien). Wohl sind die Körper coloristisch wunderbar gemalt, aber im Bau der Knochen sehr derb, im Fleisch zu muskulös.

Zu den Bildern aus antikem Stoffgebiet können auch die verschiedenen Kindergruppen gerechnet werden (München, Berlin), Schöpfungen von entzückender Liebenswürdigkeit und schalkhaftem Humor.

Aber mit diesen Stoffen ist die Vielseitigkeit des Rubens nicht erschöpft. Er hat in sechs großen Gemälden der Lichtensteingalerie in Wien Scenen aus dem Leben des Decius Mus behandelt, — der Held besonders großartig erfaßt in dem Momente, wo er sich dem Tode für das Vaterland weiht —; das Ganze zwar archäologisch in Köpfen und Costümen und Waffen unrichtig, unrichtig in der Art der Bewegungen, aber tief innerlich groß und wahrhaft leidenschaftlich empfunden, voll gesundem Realismus.

Wie sehr Rubens es verstanden hat, jede individuelle Erscheinung im Mittelpunkte ihres Wesens zu fassen, das beweisen seine Porträts, seine Genrebilder, wie der „Bauerntanz“ im Louvre; das beweisen seine kühnen Jagdstücke, auf welchen er die ungezähmte Wildheit des Löwen oder des Ebers

mit einer Kühnheit und Kraft, die selten ihresgleichen gefunden hat, wiederzugeben weiß. Und damit kein Gebiet unbetreten bleibe, hat er Landschaftsbilder geschaffen, in welchen sich sein thatkräftiger Geist ebenso wie in seinen übrigen Schöpfungen ausspricht, denn selten gibt er idyllische Stimmungen, am liebsten das erregte Leben der Natur in energischer Behandlung der Lichtprobleme.

Von seinen vielen Schülern hat nur einer, wenn auch auf beschränkterem Gebiete und in andrer Art, ebenso Großes geschaffen, Anton van Dyck (1599—1641). Zuerst schloß er sich der Weise seines Meisters an, welche seiner etwas nervösen Natur nicht zusagen konnte. Eine Reise in Italien, besonders das Studium Tizians, brachte ihn zur Erkenntniß seiner Eigenart und ließ ihn nach einer andern Richtung als nach jener des Rubens streben.

In den religiösen Bildern tritt der Unterschied der beiden Naturen besonders klar hervor: der Meister ist in der Wahl der Stoffe, wie in der Empfindung dramatisch, der Schüler in beidem lyrisch — er liebt es, Scenen darzustellen, wo sich nicht bewegtes, thatkräftiges Dasein entfaltet, sondern solche, in denen ein idyllisches oder elegisches Gefühl das Ganze durchzieht. Der innere Unterschied zeigt sich auch in der Bildung der Körper: bei Rubens überwiegend Muskeln, bei Dyck mehr Sensibilität, bei jenem mehr derbe, bei diesem schlanke, feingliederige Gestalten. So vortrefflich manche der „heiligen Familien", so ergreifend die verschiedenen Christusbilder sind, die höchste Bedeutung hat Dyck auf dem Gebiete der Porträtdarstellung. Der Künstler war Hofmaler Karl des Ersten von England geworden und hat in dieser Stellung eine umfassende Thätigkeit entwickelt. In den Bildnissen aus dieser Zeit spricht die Eigenart des Künstlers am klarsten zu uns. Er ist der aristokratische Maler geworden; die Haltung der Körper athmet jene leichte Vornehmheit des Hofes, spiegelt

die weltmännische Sicherheit des Auftretens, welche die bevorzugte sociale Stellung verleiht. Die Charaktere sind mehr angedeutet als vollkommen offen ausgesprochen: man erkennt auch in den Köpfen die Vertreter der höchsten Stände, welche ihr Inneres beherrschen müssen. Aber dennoch versteht Dyck uns das innere Wesen zu zeigen, indem er jene Theile, welche das Seelenleben verrathen, die Parthien um das Auge und um den Mund in der feinsten Weise belebt und ein großes Gewicht auf die Behandlung der Hände legt.

Die Reihe seiner vorzüglichen Schöpfungen ist sehr groß; besonders berühmt sind „Karl der Erste, dem eben das Pferd zugeführt wird", ein Bild von echt geschichtlicher Auffassung des Fürsten, der erst im Unglück groß zu sein verstand (Louvre, Paris); der „Kardinal Bentivoglio", das Vorbild eines geistlichen Hofmanns (Palazzo Pitti, Florenz); die „Infantin Eugenie" (Uffizien, Florenz); die „Kinder Karls" in Dresden.

Es ist ganz natürlich, daß Dyck sich allmählich eine einseitige Art, die Originale zu betrachten, angewöhnte und dadurch in den Werken seiner späteren Zeit von Manierismus nicht frei blieb, der sich dann auch in seinem Colorit wie in der Zeichnung ausspricht; der Eindruck manches Bildes ist deshalb flach, die Linien der Bewegung elegant, aber herkömmlich, der Auftrag der Farbe und die Modellirung in einzelnen Fällen sogar kraftlos.

Von den übrigen Schülern des Rubens haben die meisten irgend ein Genre im Anschluß an den Lehrer weiterentwickelt; der Antwerpner Jacob Jordaens wandte sich fast ganz der Wiedergabe des Volkslebens zu und malte mit Vorliebe humoristisch, aber sehr derb aufgefaßte Gelage, wie den „Bohnenkönig"; seine Technik ist energisch, leidet aber an ziegelrothen Tönen, welche oft selbst Frauengesichtern den Schein der Trunkenheit geben.

In einer ganz verschiedenen Weise prägte sich die holländische Phantasie in der Malerei aus. Das Land hatte nicht nur die politische Selbstständigkeit nach hartem Kampfe erworben, sondern sich auch dem Protestantismus zugewendet. Die Abschüttelung des spanischen Joches hatte das bürgerliche Selbstbewußtsein erhöht, die freie Bewegung in Handel und Wandel den Reichthum gesteigert und das Gefühl eines ruhigen Wohlbehagens erzeugt. Andrerseits entzog der Protestantismus mit seiner Abweisung des kirchlichen Luxus der Kunst ein bedeutendes Gebiet und führte die schaffende Phantasie um so mehr auf den Boden des realen Lebens. So ward die holländische Malerei mehr als je eine gewesen ist zum getreuen Spiegelbild des Volkes, des wirklichen und nicht nur der bevorzugten Stände; sie führte das Treiben der niederen Classen als gleichberechtigten Stoff in die Kunst ein, ohne deshalb die andern zu vernachlässigen. Ideale Gedanken will sie selten ausdrücken, wenn auch der schon erwähnte Hang zur Phantastik sich mehrmals kund gibt; die Maler stellen sich dem Alltagsleben gegenüber, wie es sich frei von jedem Zwang auf Märkten und Straßen, bei Volksfesten, in Schenken und Badestuben entfaltet und geben es in der vollen Derbheit und Natürlichkeit wieder, plump, oft häßlich in den Formen, aber durch die Farbe und das Licht in die Sphäre der Kunst gehoben. Oder sie ziehen die Hülle von dem Kleinleben in den wohlhabenden Ständen, zeigen die Damen bei der Toilette, beim Frühstück, bei dem Füttern des Papageis, den Arzt, welcher die Kranke besucht, den Maler in seinem Atelier, in solchen Stoffen ebenso nach feiner Charakteristik und feiner Ausführung strebend, wie in denen der niedrigen Kreise nach Derbheit und Unmittelbarkeit.

Das bürgerliche, demokratische Selbstbewußtsein zeigt sich in den großen Bildnißgruppen, auf welchen die Vorsteher

verschiedener Genossenschaften sich abmalen ließen, in den sogenannten Schützen- oder Regentenstücken. Aber die verhältnißmäßig enge Abgeschlossenheit des holländischen Lebens schärfte auch den Blick für das Stimmungsleben in der Natur, für das Treiben der Thiere, für die Schönheit der Blumen und Früchte, wie für den stillen Reiz der unbelebten Gegenstände. So gewann die Schule Hollands allmählich jenes weite, unbegrenzte Stoffgebiet, auf welchem die moderne Malerei hauptsächlich fußt.

Wie gering auch oft der Stoff erscheinen mag, dem Maler ist er immer groß und der ganzen Kraftanwendung werth; er behandelt den kleinsten Topf oder einen glitzernden Schmuckgegenstand, den Thautropfen auf einem Rosenblatt mit derselben Liebe, wie den charakteristischen Kopf eines „Staal- oder Schützenmeisters", wie das reizende Gesichtchen einer vornehmen Dame, und weiß über das Ganze das feine Weben der Lichter und Schatten auszubreiten. Diese künstlerische Gewissenhaftigkeit zeichnet fast alle Maler der Blüthezeit aus und läßt selbst mittlere Talente Vortreffliches leisten.

Der Reichthum der Schöpfungen geht schon aus dem Umfange der Stoffe hervor; ich muß mich beschränken, die wichtigsten der Künstler hervorzuheben.

Unter den Malern, deren hauptsächliches Fach das Bildniß war, ist vor allen Franz Hals († 1666) zu nennen, ein Talent von bezaubernder Lebensfrische in der Auffassung und von merkwürdiger Kraft in der malerischen Behandlung. Weit entfernt von der vornehmen Kühle eines van Dyck, welche den meisten Bildnissen desselben den Stempel einer gewissen Aehnlichkeit aufdrückt, stellt er die Originale so dar, daß sie uns nicht nur einen bestimmten Menschen, sondern sogleich eine ganze Gattung repräsentiren. Die Art ihrer Haltung und ihrer Bewegungen, die Empfindung, welche das Antlitz spiegelt, ist so fein dem Leben abgelauscht, so sehr

auf dem bleibend Menschlichen begründet, daß seine Bilder mit der Frische der Gegenwart wirken. Erstaunlich ist die Sicherheit, mit welcher Hals das Innerste des Charakters herauszuarbeiten und darzustellen weiß. Sehr viel trägt zu der realistischen Wirkung der genrehafte Charakter bei, mit welchem er die Figur belebt, sei es, daß er sie ein Instrument spielen, oder sie auf den Stuhl gelehnt, den Beschauer heiter lächelnd entgegenblicken läßt; sei es, daß er auf seinen Regentenstücken (Stadthaus von Haarlem, von Amsterdam) eine ganze Gruppe bei einem Mahle, einer Versammlung oder einem Schützenausmarsch vereint und trotz der Gemeinsamkeit der augenblicklichen Stimmung jeden Kopf in individuellster Weise ausprägt. — Dem Hals in vieler Beziehung nahverwandt ist van der Helst († 1670).

Gegenüber der bestimmten Formauffassung dieser Künstler verfolgt Rembrandt Harmentz van Rijn (1607—1669) ein ganz andres künstlerisches Princip. In seinen ersten Werken zeigt er noch das Streben nach farbiger Wirkung und festen klar ausgeführten Formen, wie in dem „Anatomen, der vor den Schülern einen Leichnam secirt" (Museum in Haag), in dem Bild, auf welchem er sich selbst seine jugendliche Gattin auf dem Schoß darstellt, das Weinglas in der rechten Hand erhebend. Der Tod der Geliebten und trübe Verhältnisse, theilweise durch seine leidenschaftliche Sammelwuth verursacht, scheinen mit der Grund gewesen zu sein, daß er immer mehr die frische Kraft der Farben, wie sie uns im hellen Sonnenlicht erscheinen, aufgab und seine höchsten Wirkungen in der Behandlung des Helldunkels, in den Contrasten von scharfem Licht und tiefen Schatten suchte. Diese Eigenschaft ist so mit seinem Wesen verwachsen, daß sie jedem Stoffe gegenüber zur Geltung kommt, in den Porträts, wie in den religiösen Bildern und den Landschaften. Aber diesen Zauber der Beleuchtung verstand er in einer wunderbaren Weise zu

beherrschen und so vielfältig und bezeichnend anzuwenden, daß Licht und Schatten für ihn die Mittel des geistigen Ausdrucks geworden sind. Nicht zufällig wendet er sie an, nicht absichtslos ist das Licht auf bestimmte Stellen geleitet und das Dunkel vom Clairobscur bis zum Kernschatten in Anwendung gebracht. Rembrandt spielt nicht mit dem Effekt; derselbe ist bei ihm die Stimmung seiner Seele, seiner künstlerischen Phantasie. Bald liegt es auf einem Landschaftsbilde wie ein Schleier, wie leise Wehmuth: in der Dämmerung ruht der Wald und nur einzelne Strahlen des scheidenden Tages zucken durch die Zweige; oder es liegt düstre Schwermuth auf der tief beschatteten Fläche, oben am Himmel jagen schwere Wolken hin und nur wenige Lichter schießen blitzgleich zwischen ihnen hindurch. Auf den Einzelnbildnissen liegt fast alles im Dämmerlicht, nur das Antlitz oder Theile desselben trifft ein volles Licht, so seltsam scheinend, als bräche es aus dem Kopfe selbst hervor und wäre ein Theil der Seele, die sich uns offenbart.

Es lebt ein dämonischer Zauber in diesem Rembrandt'schen Licht; es ist nicht die helle Sonne, welche es erzeugt — man hat lange einen „Auszug der Schützengilde" (Museum in Amsterdam) wegen der zuckenden seltsamen Lichter für eine „Nachtwache" gehalten — und, meiner Empfindung nach, auch nicht die Art des künstlichen Lichtes, sondern es liegt etwas Phosphorescirendes in den Beleuchtungseffekten, welche der Künstler verwendet. So auf der berühmten „Kreuzabnahme" (München alte Pinakothek), so auf dem „Simson bei den Philistern" (Galerie Dresden). Bei solchen Compositionen ist eine sichtbare Lichtquelle gar nicht vorhanden, sie besteht, so zu sagen, nur in der Seele des Künstlers selbst, und wird dorthin geleitet, wo seine Empfindung den Angelpunkt der ganzen Composition erblickt. In dieser Art, die Lichtprobleme von der Wirklichkeit unabhängig zu erfassen,

beruht das Märchenhafte, Ergreifende und selbst Dämonische seiner Kunst, zugleich aber das ideale Element derselben. Denn in Bezug auf die Formanschauung steht auch Rembrandt ganz auf dem Boden des Realismus. Seine alttestamentlichen Gestalten, wie auf „der Engel bei der Familie des Tobias“ (Louvre), auf dem „Moses, die Gesetzestafeln zertrümmernd“ (Berliner Museum), noch mehr auf der „Blendung des Simson“ (Galerie von Cassel) u. s. w. sind trotz einer orientalisirenden Bekleidung vollständig Typen seiner Zeit, mit absoluter, oft sogar häßlicher Naturwahrheit wiedergegeben; seine Porträts, Männer wie Frauen, so sicher wie nur denkbar, der Natur nachgebildet.

Einen vollen Ueberblick über das Schaffen Rembrandts kann nur gewinnen, wer seine „Radirungen“, neben den Gemälden studirt. Das Radiren ist eine besondere Gattung des Kupferstichs. Die Platte wird mit einem eigens gemischten Firniß überzogen und darauf die Zeichnung in ihren Umrissen mit der „Radirnadel“ übertragen. Die Vollendung der Platte wird dann durch die „Aetzung“ bewerkstelligt: man gießt über die Platte irgend eine scharfe Flüssigkeit, welche durch die aufgeritzten Stellen bis zum Kupfergrund durchdringt und die Linie schärfer eingräbt. Der erste, welcher diese Manier angewendet hat, scheint nach dem jetzigen Stande der Untersuchungen der Augsburger Waffenschmied Daniel Hopfer gewesen zu sein; er hat auch Dürer mit dem Verfahren bekannt gemacht, der es jedoch nur auf wenigen Blättern verwandte, Rembrandt dagegen auf unzähligen. Es ist noch mehr als der eigentliche Kupferstich (mit dem einfachen Grabstichel ohne Aetzung), dazu geeignet, dem Künstler die schnelle Belebung seiner Gedanken zu gestatten; es trägt mehr als dieser den Stempel der Unmittelbarkeit und ist vor allem dort von höchstem Werth, wo der Radirer Beleuchtungseffekte und malerische Wirkungen erreichen will. Die ersteren waren

es, welche Rembrandt auch hier anstrebte, sowohl auf den Scenen aus dem neuen Testament, wie auf einzelnen Porträts, Genrebildern und Landschaften.

Auch an Rembrandt schloß sich eine große Schule an, welche, wenige Künstler ausgenommen, von neuem bewies, daß die eigenartigsten Talente für die Nachfolger die gefährlichsten Muster sind; die Beleuchtungseffekte, bei dem Meister ein nothwendiges Ergebniß seiner Natur, wie die Riesenmenschen bei Angelo, wurden bei ihnen zu einer äußerlichen Grimasse.

Das Genrebild fand in den Niederlanden im siebzehnten Jahrhundert eine Pflege, von welcher uns alle Galerien Europa's lebendige Kunde geben. Schon im vorigen Zeitraum war diese Gattung besonders durch die beiden Brueghels viel geübt worden; der Vater († 1569) hatte sich ganz der Darstellung derber Volksscenen zugewendet, der Sohn dagegen das phantastische Element seines Stammes ausgeprägt, in dem er am liebsten Verdammte in der Hölle, gequält von scheußlichen Fratzen, alles durch zuckende Flammen beleuchtet, darstellte, woher ihm der Beiname „Höllenbrueghel" ward, der zuletzt zu einem sprichwörtlichen Ausdruck geworden ist.

Man pflegt das Genre gewöhnlich, mehr der Uebersichtlichkeit wegen, als aus inneren Gründen, in das niedere oder höhere einzutheilen. Als Vertreter des ersteren sind David Teniers d. J. († 1694), Jan Steen († 1679), Adrian van Ostade († 1685) und Adrian Brouwer († 1641), besonders zu nennen.

Teniers führt uns die gewohnten Stoffe vor: Bauern bei Trunk und Spiel, Bursche und Mädchen, denen ein lustiger Geiger zum Tanze aufspielt, Prügelscenen. Die Gestalten untersetzt, derb, mit breiten Gesichtern, aber trotz aller Plumpheit auch in den Ausbrüchen der Lust und des Zornes wahr im hohen Grade. Der oft überfeinerte Geschmack der Gegen-

wart pflegt häufig über Genrebilder dieser Art die Achseln zu zucken und sie gemein zu nennen, weil die vorgestellten Lebensäußerungen das „Anstandsgefühl" verletzen oder nichts „Ideales" an sich haben. Es ist auch nicht zu leugnen, daß manchesmal die Naivität sehr weit geht, die Typen einfach häßlich sind. Wenn man aber so einen Kerle recht genau auf das hin betrachtet, was er thut, sei es, daß er sich halb betrunken hinräckelt, oder mit weit offenem Munde singt; sei es, daß er mit der derben Schenkdirne seine noch derberen Scherze macht, oder tanzend den Boden tritt — wenn man dann von allen Anforderungen an edle Schönheitslinien absieht, so wird man zugestehen müssen, daß dieses Volk innerlich bei aller Rohheit naiv und gesund ist. Das schließt natürlich nicht aus, daß manches dieser Genrebilder wirklich gemein und geschmacklos ist. Dann ist noch ein Punkt in das Auge zu fassen: alle diese Scenen sind im kleinen Format gemacht; das bedingt bereits eine Abschwächung des Verletzenden, weil der Künstler die Charakteristik der Gesichter bei der breiten Malweise eines Teniers, Brouwer u. s. w. nicht so naturalistisch geben kann, wie es etwa ein Caravaggio gethan hat.

Das Wichtigste jedoch ist die Art, wie die Maler jede dieser Scenen so auffassen, daß sich ihnen dabei eine interessante coloristische Aufgabe bietet. Die Bilder sind in Hinsicht auf die Luftperspektive besonders des geschlossenen Raumes meisterhaft, die Einführung und das leise Verklingen des Lichtes mit vollendeter Sicherheit behandelt. Die auf den ersten Blick dunklen Stellen beleben sich, je länger man hinsieht; eine Gestalt, ganz im Schatten stehend, löst sich von ihm plastisch los und bis in den letzten Winkel vibrirt der erleuchtende Aether. So treten auch Vorder-, Mittel- und Hintergrund klar von einander los und geben den meisten dieser Bilder eine Tiefe selbst dann, wenn die Linienperspektive in

Bezug auf den Raum nicht ganz streng beobachtet ist. Dieses klare Auseinandergehen der Gründe nennt man mit dem Ausdruck der Ateliers „Haltung“.

Eine besondre Eigenart zeigt Teniers in Bildern, wo er der holländischen Phantastik oder einer satirischen Laune die Wahl des Stoffes überläßt, wie in der „Versuchung des Antonius“, wo scheußliche oder lockende Gestalten von darüber huschenden Lichtern geisterhaft belebt, den Heiligen umtanzen, oder in den Katzen- und Affenbildern, auf welchen die Thiere das Treiben der Menschen in geistreicher Weise parodiren.

Ostade, obwohl gleich in Hinsicht seiner technischen Vorzüge, steht ihm an Geist nach, vielleicht auch an äußerer Lebendigkeit der Stoffauffassung. Aber er hat sich auch einen andren Kreis von Stimmungen gewählt: er malt nicht so oft Tänze, Saufgelage und Prügeleien, sondern liebt vor allem ruhige, oft selbst idyllische Scenen. Auch seine Bauern und Arbeiter sind ein derber häßlicher Menschenschlag, ohne geistige Interessen, ohne inneren Schwung, oft sogar stupid. Sie kennen keine andre Welt, als ihre engen, winkeligen Stuben, ihre kleinen ärmlichen Hütten und die Schenke. Aber sie sind glücklich innerhalb dieses beschränkten Kreises, glücklich in ihrer Dumpfheit, sie rauchen, essen, trinken und wundern sich, wenn der Krug leer ist, sie plaudern mit einander in dem Wirthshause oder vor ihren Hütten; sie freuen sich über ihre Kinder, aber auch über ihre Schweine, welche geschlachtet werden sollen. So liegt auch über dieser äußerlich so mißgestalteten Welt ein Hauch des Friedens und der Versöhnung, wenigstens für den Künstler und denjenigen, der sich vorurtheilslos seiner Werke erfreut.

Ein sehr großes Talent, leider wie es scheint durch traurige Verhältnisse trotz seines Humors etwas niedergedrückt, war Jan Steen. Er besitzt in seinen Bildern ein oft dra-

matisches Leben, wenn es auch nicht selten das Dasein von einer unerquicklichen Seite zeigt; er besitzt eine Kraft der Charakteristik, wie wenige und ein viel feineres Liniengefühl als Ostade, denn er stellt auch schöne oder doch nicht anmuthlose Menschen dar und weiß dieselben ebenso lebenswahr zu gestalten, wie den verlotterten Trunkenbold.

Adrian Brouwer ist mehr dem Teniers, als dem Ostade verwandt und nimmt seine Stoffe fast nur aus der Kneipe, — seine Gestalten sind die rohesten und meist verkommenen, aber auch er gebietet über eine Technik, welche dem oft widerwärtigen Eindruck die Spitze abbricht.

Die Vertreter des feinen Genres arbeiteten zu derselben Zeit, wie die eben genannten Künstler. Die Verschiedenheit der Stoffe, welche sie diesen gegenüber behandelten, bedingt eine verschiedene Technik. Alles, was dem Leben der vornehmeren Stände zur ästhetischen Zierde dient, Schmuck, kostbare Kleider, Möbel und Geräthe hatte die Berechtigung, eine liebevolle Ausführung zu fordern, weil es zum ganzen Bilde nothwendig war. Aber neben dieser oft virtuosen Malerei der Nebensachen wurden auch die Charakteristik der Gestalten und die feine Stimmung des Raums, des „Interieurs", in gleich sorgsamer Art behandelt.

Die bedeutendsten Meister auf diesem Gebiete sind Gerhard Terburg († 1681) und Gerhard Dow († 1680); jener unübertroffen in der delikaten Behandlung der Stoffe und Geräthe, aber ebenso vortrefflich als Charakteristiker der feinen Gesellschaft; dieser, ein Schüler Rembrandts, besonders geistreich in seiner Beleuchtung.

Daß sowohl diese Manier, wie jene des Ostade und Teniers leicht äußerlich werden konnte, ist begreiflich; besonders das feine Genre mit seinen kostbaren Pelzen und Atlaskleidern, Teppichen und Waffen wirkte sehr verlockend; immer mehr ward die Nebensache zur Hauptsache und die feine

Charakteristik trat allmählich gegen das schillernde Beiwerk zurück. Das gilt auch von Gabriel Metsu († 1667) und Franz von Mieris († 1670?).

Was die holländischen Genremaler an künstlerischen Principien in Hinsicht auf die Technik gewonnen hatten, das wirkte in ihrer Heimath wie in der Fremde; die Künstler bildeten sich zu Specialitäten aus; der eine, G. Schalken, malte nur Kerzenbeleuchtung und ließ das Licht etwa durch die vorgehaltene Hand durchschimmern; der andre, Peter de Hoogh liebte es darzustellen, wie ein Sonnenstrahl in das Zimmer fällt und leise im Helldunkel verklingt; ein dritter, wie der deutsche Caspar Netscher, überbietet einen Terburg in der Behandlung der Details.

Je allgemeiner der Besitz einer gewissen hochentwickelten Technik verbreitet ist, um so mehr sinkt zumeist der innere Werth der Produktion; die Bilder wurden Modesache, jeder Sammler wollte von dem einzelnen Künstler ein solches Werk haben, in welchem sich die bestimmte Eigenart am klarsten aussprach. So erklärt sich die häufige Wiederholung derselben Aufgaben, so auch die Unzahl von Bildern aus diesem Zeitraum.

Die Feinmalerei war es, welche zu den Blumenstücken und Stillleben führte. Die älteren Vertreter der ersten Gattung, wie ein David de Heem († 1674) zeichneten sich besonders durch den entwickelten Farbensinn wie durch die geschmackvolle Anordnung aus: es liegt in ihren Bildern immer Poesie, sie stellen die Blumen nicht nur in einem Gefäß hin, sondern stellen mit und an ihnen noch das Weben der Natur dar, wenn ein Schmetterling darüber fliegt, auf einer Blüthe oder auf dem Rande eines schöngeformten Krystallgefäßes ruht; wenn ein Käfer über die Platte des Tisches oder auf einem Blatte hinkriecht, wenn glänzende Thautropfen auf den Blumen schimmern. Es ist oft, als schwebte noch

der frische Hauch des Morgens auf den farbenprangenden Blumen. Diese Bilder erhielten sich beliebt bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts; einzelne der Maler, besonders Johann van Huysum († 1749), hielten an der poetischen Atmosphäre fest, während die meisten sich in Spielereien gefielen und zuletzt auf Käfer, Gläser, Tropfen und Schmetterlinge mehr Gewicht legten als auf die Blumen. Ebenso verloren die „Stillleben“ mit der Zeit das innere Leben, welches ein Heem, Daniel Zeghers ihnen einzuflößen wußten — der Frühstücktisch, Hummern, Früchte, Wein u. s. w. sind so angeordnet, daß man meint, der Herr des Hauses sei eben aufgestanden oder könne jeden Augenblick sich an den Tisch niederlassen. Der Duft oder die Ahnung einer Persönlichkeit, das Walten einer Menschenhand zeigt sich uns im besten Sinne. Diese Seele des Stilllebens erstirbt langsam und es bleiben zuletzt nur absichtlich zusammengestellte, aber oft recht widersprechende Gegenstände übrig, welche mehr oder minder sorgfältig, nicht selten kleinlich ausgeführt sind.

Die Landschaft war zur Belebung der Hintergründe im Norden wie im Süden oft benützt worden, ehe sie am Beginn dieser Epoche mit voller Selbstständigkeit hervortritt. In Holland ist für den Landschaftsmaler wie für den Genremaler die ihn umgebende Wirklichkeit maßgebend. Es sind die unbedeutendsten, wenn man will ärmlichsten Motive, welche sich die Künstler wählen, eine Lichtung im Walde, einige Bäume mitten in der weiten Ebene, oder an einem Bache; eine Weide mitten in Feldwegen, welche von hölzernen Planken gebildet sind; ein schmales Stück des Strandes, darüber der weite Himmel. Aber alle diese Stoffe sind von den großen Meistern mit einer Seele dargestellt worden, welche sich gar oft nicht mit dürren Worten andeuten läßt. Die erste Stelle gebührt auf diesem Gebiete dem Jacob Ruysdael († 1682). Was er immer darstellen mag, er versteht stets das Geheim-

niß, dem Landschaftsbilde jene Stimmung zu geben, welche den Charakter desselben am klarsten zur Geltung bringt. Es ist dasselbe wie bei den Bildnissen Rembrandts, wo das Licht nicht zufällig umherirrt. Auch hier erscheint das Antlitz der Landschaft in vollendeter Weise charakterisirt. Seinen Höhepunkt erreicht der Künstler in der Wiedergabe der Luft, sei es, daß er das durchsichtige Helldunkel einer Waldlichtung oder den Sturm wiedergibt, oder unsern Blick und unser Herz in die leise zitternde, silbergraue Ferne entführt. Ihm ist stets der Geist des Ganzen die Hauptsache und weniger das Detail, wie es vor allem auf den Bildern Hobbema's der Fall ist, eines Künstlers, dessen feine Landschaften und Städteansichten erst in neuester Zeit die volle, vielleicht zu große Anerkennung erreicht haben. Von den Seemalern ist Willem van der Velde († 1707) hervorzuheben, welcher das Meer in allen seinen Stimmungen, vom leisen Wellenschlag bis zum wilden Sturme vortrefflich zu beleben verstand.

Die Nothwendigkeit, eine Landschaft besonders scharf zu charakterisiren, und ebenso oft die Absicht, bestimmte malerische Wirkungen zu erreichen, führte zur Pflege der Staffage von Mensch und Thier. Einzelne Maler betonten diese Staffage, so daß oft die Natur hinter das Treiben der Figuren zurücktrat oder unter Umständen die Landschaft fast ganz verdrängte. Eine besondere Ausbildung erlangte diese Abart durch Philipp Wouwerman († 1668), welcher in geistreich gemalten Staffagen, in denen Pferde, meist Schimmel, sehr selten fehlen, das Leben der vornehmen Stände auf der Jagd, Soldaten in Scenen des Friedens und des Angriffs zu schildern pflegte. Das eigentliche Thierstück fand seine weitere Pflege zuerst durch den Schüler des Rubens, Franz Snyders († 1657), welcher sich auch der leidenschaftlich bewegten Art des Meisters anschloß; dann durch Paul Potter († 1654),

der sich strenger auf den Boden des Naturalismus stellt und mehrmals Thiere in Lebensgröße gemalt hat (ein „junger Stier" im Museum von Haarlem, „Der Meierhof" in der Eremitage von Petersburg).

Die deutsche Malerei dieses Zeitraums gewährt im allgemeinen ein wenig erquickendes Bild. Das siebzehnte Jahrhundert hatte durch den dreißigjährigen Krieg hemmend auf Kunst wie Gesittung eingewirkt und im geistigen wie im socialen Leben die Fremdländerei zur Herrschaft gebracht. So sehen wir auch hier fast alle heimatlichen Ueberlieferungen immer mehr verloren gehen — der letzte deutsche Meister ist Adam Elzheimer († 1620) — die Schaar, welche auf ihn folgt, ist entweder französisch, italienisch oder holländisch. Diese volle Abhängigkeit dauert fast bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wo ein Philipp Rugendas († 1742) sich ganz an das niederländische Genre hielt und selbst Talente von einer gewissen Selbstständigkeit über dem Detail den eigentlich künstlerischen Geist verloren, wie Balthasar Denner († 1749), welcher auf seinen Studienköpfen die Natur bis zur kleinsten Kleinigkeit, bis zu den Poren, Rünzelchen und Haarstoppeln wiedergab, aber doch kein volles realistisches Leben zu erreichen vermochte, während die unendlich fruchtbaren Porträtmaler Tischbein und später Anton Graff sich der eleganten, aber flachen französischen Schule anschlossen. Vom letzteren enthält der Freundschaftstempel des Dichters Gleim in Halberstadt einige der besten seiner Bildnisse.

Ein frischerer Geist wird erst durch Rafael Anton Mengs († 1779) in die deutsche Malerei gebracht; der Künstler kehrte mit festem Wollen zur antiken Plastik und zur Kunst der italienischen Blüthezeit zurück. So groß aber

auch sein Formensinn und sein Schönheitsgefühl waren, so erfaßte er die alten Vorbilder noch immer zu sehr äußerlich, um wirklich ein Reformator der Kunst werden zu können. Doch war der Hinweis auf edle Muster gegenüber der herrschenden Verflachung ein unbestreitbares Verdienst, wenn auch dadurch die „classicistische“ Nachahmung zum Kunstprincip erhoben wurde.

Von Mengs beeinflußt war Angelika Kauffmann (1741—1807), besonders liebenswürdig in einigen Frauenbildern, nicht ohne vornehme Empfindung, aber schwächlich, wo sie sich an ernstere bewegte Stoffe wagte. Neben ihr ist J. H. W. Tischbein zu nennen, ein Neffe des oben erwähnten Porträteurs, dessen größtes Verdienst auf dem Gebiete der Illustration und der Archäologie liegt.

Auch die französische Malerei der beiden Jahrhunderte ermangelt der Selbstständigkeit, weist aber eine Reihe von Künstlern auf, welche fremde Einflüsse ihrem Wesen anzupassen verstanden und dieselben in geistvoller Weise belebten. Vor allem ist Nicolas Poussin zu nennen (1594—1665), einer der klarsten Künstler der ganzen Geschichte. Mit bewunderungswürdiger Energie ging er von früh an auf sein Ziel los, das ihm die Belebung der Antike war; er beherrscht alle für den Maler nöthigen Fachkenntnisse in seltener Vollständigkeit. Das bringt wohl oft einen reflektirten Zug in seine Bilder, besonders in die figuralen Compositionen, welche er ebenso oft der antiken Welt wie der christlichen entnimmt. Es berührt uns fremdartig, wenn sein Christus auf einem Abendmahlbild mit den Aposteln nach römischer Sitte am Tische liegt, wenn die Gewandung in ihrer plastischen Ausführung uns an römische Statuen gemahnt. Aber doch liegt, besonders in den mit Staffagebildern belebten Landschaften

ein vornehmer Zug, ein geläutertes Liniengefühl und stets eine volle Klarheit der Wirkung.

Neben ihm steht Claude Gelée, nach seinem Geburtslande Claude Lorrain, der Lothringer, genannt († 1682). Obwohl auch er nach edlen Linien strebt, weiß er daneben zugleich das Weben der Natur wiederzugeben; er ist in der Auffassung wie in der Farbe viel unmittelbarer als Poussin, realistischer als dieser: nicht begnügt er sich mit der Plastik der Landschaft, sondern strebt, ihre Stimmung zu erfassen. Wunderbar fein malt er die leise zitternde Luft in einem warmen, goldigen Ton, der das Helldunkel unter und in den Bäumen durchwebt und bis in die weiten Fernen hinklingt. Es schwebt auf den meisten seiner Bilder eine poetische Ruhe, der Abglanz einer zarten Empfindung. Aber trotz dieses Strebens nach der gemeinsamen Stimmung des Ganzen hat er Freude an dem Zauber der Farbe, löst die „Lokaltöne" nicht in „Stimmungsgeflunker" auf und gibt die Frische des Laubes wie die intensive Morgen- oder Abendröthe in warmer Leuchtkraft wieder.

Claude hat einen weitgehenden Einfluß sowohl auf Italiener wie auf Niederländer ausgeübt — unter den ersteren ist Salvator Rosa († 1673) zu nennen, welcher aber gerade in seinen bedeutendsten Bildern — einige vortreffliche sind im Museum in Berlin — sich als eigenartiges Talent beweist und sowohl schwerer, weniger duftig, im Colorit, als auch viel leidenschaftlicher in seinen Vorwürfen ist.

Der weitere Verlauf der Entwicklung schließt sich jenem in der Plastik an: das Sinnlich-Elegante, die Affektation und die Verlotterung treten nach Ludwig des Vierzehnten Tode in Leben und Kunst immer mehr hervor. Wohl zeigt sich auch hier wie in der Architektur das Rococo in einzelnen Meistern von seiner liebenswürdigen, äußerlich bestechenden Seite. Der Hofmaler des „großen Königs", Charles Lebrun

(† 1690), ein bedeutendes Talent, das im falschen Pathos der Zeit künstlerisch zu Grunde gegangen ist, war für die Periode des vierzehnten Ludwig ebenso bezeichnend, wie Antoine Watteau († 1721) für die des Fünfzehnten. Aber auch nur für das äußerliche Leben, denn der zweite Künstler steht der Verkommenheit der Gesellschaft mit einer Unbefangenheit gegenüber, als wäre sie nicht vorhanden. Seine meist idyllischen Scenen zeigen Herren und Damen des Hofes in der Galatracht oder in einem Maskenkostüm bei dem heitern und reinen Genuß des Daseins; bei Concerten oder Festen im Freien, auf einer Gondelfahrt; auf Spaziergängen oder bei einem Mahl in einer Waldlichtung. Nicht selten gelingt es ihm, durch die feine Anmuth sehr anziehend zu wirken, wenn auch sein Colorit durch eine süßliche Verblasenheit der Farbe oder durch zu große Glätte oft recht unerfreulich wirkt.

An Watteau schloßen sich bald Schüler, unter welchen vor allem François Boucher († 1770) zu nennen ist, viel weniger echt in seiner Anmuth und Naivität, sehr zierlich, aber leer.

Wie in der Literatur und im socialen Leben Frankreichs sich schon lange der Widerstand des freiheitlichen bürgerlichen Bewußtseins zu regen begonnen hatte, ehe noch die Stürme der Revolution ausbrachen, so spiegelt sich auch der erwachende Geist der Zukunft stofflich auch in der Malerei. Man war in gewissen Kreisen von den Göttern und Göttinnen ebenso wie von der Schäferwelt übersättigt. Der „dritte Stand" wurde von Chardin († 1779) und Greuze († 1805) für das Stoffgebiet der Malerei erobert; der erste der beiden Genremaler entnahm die Anregungen dem idyllischen Kleinleben des Bürgerthums, das er mit Liebe darstellte; geistreicher war sowohl in der Malerei wie in der Auffassung seiner Figuren Greuze.

Das Verhältniß, in welchem bis zum achtzehnten Jahrhundert England zur Malerei stand, war das der Abhängigkeit von fremder Produktion. Man führte einfach Talente, welche das Land nicht erzeugte, ein — wir haben den jüngeren Holbein und dann van Dyck in England getroffen. Erst am Beginn des eben genannten Zeitraumes begann eine nationale Schule sich langsam zu bilden, indem einerseits, wie von James Thornhill († 1734) Stoffe der heimischen Geschichte, wenn auch noch etwas im Sinne französischer Repräsentationsmalerei behandelt wurden, oder man sich der Schilderung des englischen Kleinlebens zuwandte, andrerseits durch Josua Reynolds († 1792) und seine Schule ein eigenartiger Colorismus begründet wurde. Unter den Genremalern ist William Hogarth († 1764) der berühmteste geworden; jedenfalls der originalste Künstler, den England bis dahin hervorgebracht hatte. Er war kein naiv schaffendes Talent, dem sein Werk das einzige und letzte Ziel der Arbeit ist, sondern er strebte als Satiriker nach bestimmten Wirkungen, er wollte mehr moralisch als ästhetisch ergreifen. Seine Bedeutung hat er vor allem verschiedenen Cyklen von radirten Blättern zu verdanken, in welchen er ganze Erzählungen in den meist bezeichnenden Scenen der Entwicklung vorführt. Die tendenziösen Absichten seiner Werke zeigen schon die Titel seiner Werke, wie „Der Lebenslauf des Trägen und des Arbeitsamen", „Die Heirath nach der Mode" u. s. w. Treffend hat ein Zeitgenosse über dieselben geäußert: „Die Gemälde Andrer beschaut, die seinigen liest man." Schon die Nothwendigkeit, die edlen und die verdorbenen Charaktere für das Auge des Betrachters streng von einander zu scheiden, führt ihn oft zu karikirenden Zügen, ganz wie verschiedene Schriftsteller derselben Zeit die Gegensätze zu sehr betonen, aber immer bleibt Hogarth in seiner Art geistreich und treffend. Wir Deutsche verdanken ihm eins: Lichtenberg, einer der witzigsten

unserer Schriftsteller, hat zu seinen Stichen einen Commentar geschrieben, welcher noch heute durch seine Frische fesselt, aber zuweilen aus den Linien des Engländers mehr herausliest, als dieser hineingelegt hat.

Ein dem Hogarth vielfach verwandtes Talent hat etwas später Spanien heranreifen lassen: Franzisco José de Goya (1746—1828). Seine religiösen Bilder sind belanglos, sein Ruhm beruht vor allem auf seinen mit großem Geist gedachten und mit kühner Technik radirten Blättern, welche theils satirische, theils phantastische Stoffe behandeln und für das spanische Gesellschaftsleben der Zeit ebenso bezeichnend sind wie die Werke Hogarth's für die Verhältnisse in England.





Siebzehntes Kapitel.

Die Kunst unseres Jahrhunderts.

Architektur und Plastik.

Für den Darsteller der Kunstentwicklung ist strenge genommen die Darlegung des Stoffes in vieler Hinsicht mit dem letzten Ausklingen der Renaissancebewegung und ihrer Ausartungen beendet. Was bis dahin geschaffen worden ist, gehört der nun voll abgeschlossenen Vergangenheit an, und das Vergangene allein ist für den Geschichtschreiber gefügiger Stoff; das Vergangene nur, in welchem Wachsen, Blühen und Vergehen neuer Gedanken und Formen vereint ist, läßt sich in seinen Wirkungen gerecht beurtheilen, in seinen Ursachen verständlich darlegen. Die letzten hundert Jahre zeigen uns auf dem Gebiete der Kunst eine unendliche Fülle von Schöpfungen, welche aus dem dunklen Trieb nach einer dauernden Form, aus dem Suchen nach einem der Neuzeit angemessenen Stil hervorgegangen sind. Aber während jene Epochen, welche

sich einen selbstständigen Stil geschaffen haben, uns trotz der Vielartigkeit des geistigen und des nationalen Lebens große, die Phantasie anregende Ideen zeigen, welche allen Völkern gemeinsam sind, ist das verflossene Jahrhundert trotz aller glänzenden Erfindungen, trotz des Aufschwungs der Wissenschaften innerlich so zerfahren, von so vielen Strömungen bewegt, wie noch nie eines zuvor. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechseln die Stimmungen und fördern immer neue Anschauungen zu Tage, welche im religiösen, socialen und politischen Leben Parteien und Gegenparteien entstehen lassen. Die Forschung hat auf allen Gebieten der Vergangenheit eifrig gearbeitet und Unbekanntes zu Tage gefördert, Zweifelhaftes beseitigt oder bestätigt; sie hat neue Kräfte im Weltall gesucht und in ihnen nur neue Formen der alten gefunden; wir wissen, daß in der organischen Welt eine langsame Entwicklung herrscht und von je geherrscht hat, wenn uns auch die näheren Bestimmungen noch unbekannt sind; wir haben den Dampf, den elektrischen Funken uns dienstbar gemacht, wir wandeln die Wärme in Kraft, erzeugen aus Kraft Wärme, leiten den Ton und den Gedanken auf dem Draht dahin und verbinden Welttheile mit einander; der moderne Chirurg setzt künstliche Kehlköpfe ein, operirt ohne Blutverlust gefährliche Wunden — doch wozu alles aufzählen! Das Gehirn der Menschheit arbeitet auf vielen Gebieten mit fieberhaftem Eifer.

Gegenüber den geistigen Errungenschaften stehen aber ebenso viele Verluste; seit der ersten französischen Revolution haben sich in allen Culturstaaten Aenderungen angebahnt, welche noch nirgendwo zu voller harmonischer Gestaltung gekommen sind. So reihen sich seit langem bei den einzelnen Völkern Krisen an Krisen ohne die wirkliche Gesundung zu bringen; das Princip der „Nationalitäten“ hat sich entwickelt, die zusammengehörigen Söhne eines Volkes streben nach einem

gemeinsamen Verband, — kurz alles ist im Werden, in einer stets wachsenden Unruhe begriffen, welche die friedliche Entwicklung des geistigen und materiellen Fortschrittes aufhält und die Verwirklichung der edelsten Culturzwecke gefährdet. Dieselbe Unsicherheit ist auf dem Gebiete der Volkswirthschaft seit langer Zeit vorhanden, dieselbe leider auch in den moralischen und religiösen Anschauungen. Auch hier drängt alles einer Reformation entgegen, in welcher sich endlich wieder eine Ausgleichung der Gegensätze vollziehen soll, um für einige Jahrzehnte den Gemüthern eine friedlichere Zeit zu bringen.

Das jüngste Jahrhundert hat sich noch keine selbstständige Weltanschauung errungen, sondern ist bis heute im Ringen nach ihr begriffen: deshalb aber war es ihm bis jetzt auch noch nicht möglich, sich einen die Künste beherrschenden Stil zu schaffen.

Wenn man die Kunstentwicklung der jüngsten Periode betrachtet, so sieht man vor allem, wie sie das unklare Ringen des modernen Zeitgeistes wiederspiegelt. Zuerst ungefähr vom Ende des dritten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts die Rückkehr zur Antike, nicht mehr zur römischen, sondern auch zum Theil zur einfachern Strenge der griechischen. In Frankreich erstarrt diese frischere Bewegung unter dem Despotismus Napoleons zu einer falschen Classicität. Dann kommt über die Kreise der gebildeten Gesellschaft von ganz Europa die Romantik, spricht sich zuerst in der Literatur aus und dann in der Kunst. Man griff zum Mittelalter zurück, suchte die Formanschauung des fünfzehnten Jahrhunderts für das moderne Empfinden zu verwerthen, kurz man gothisirte den Stoff und verfehlte damit ebenso wie mit der antikisirenden Richtung eine bleibende Belebung der Kunst. Neben diesen beiden Strebungen blieb eine dritte thätig, welche niemals ganz ausstirbt, die realistische Kunstanschauung, die besonders in der Genre- und der Landschaftsmalerei bald hier bald

dort stärker hervortrat. Man experimentirte mit jedem Stil: zuerst mit dem römischen, dann mit dem griechischen und gothischen, später mit der Renaissance; man suchte jeden einzelnen derselben mit den modernen Lebensbedürfnissen in Einklang zu bringen, oder ihnen ein nationales Gepräge zu geben, wie es in jüngster Zeit mit der Gothik in Frankreich, mit der Renaissance in Deutschland geschehen ist. Der Einfluß, welchen die Werke der Vergangenheit auf die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt haben und noch ausüben, findet nicht zuletzt seine Erklärung durch die Ausbildung bestimmter Fachschulen, durch die größere Sorgfalt, mit welcher die Architektur auf den polytechnischen Anstalten gepflegt wird. Die kunstgeschichtliche Kenntniß der Stile hat in den letzten Jahrzehnten bedeutend zugenommen, hat auf die praktische Baukunst sehr wohlthätig eingewirkt und allgemach ein ernsteres Stilgefühl herangezogen, welches nun langsam Früchte zu tragen beginnt und erkennen läßt, daß die modernisirte Renaissance den Sieg über die andern Stile davon tragen werde.

Viel unglücklicher sind alle Versuche ausgefallen, durch welche man an einzelnen Orten, besonders in Deutschland, einen neuen Stil begründen wollte, wie den sogenannten „Maximiliansstil“ in München, welcher nicht nur widerstrebende Formen zusammengewürfelt, sondern auch das klare Verhältniß des Aeußeren zum Inneren, der Dekoration zur Construktion in der willkürlichsten Weise verdunkelt hat.

In Hinsicht auf die Architektur des Auslandes mögen einige kurze Bemerkungen genügen. In **Frankreich** war nach der napoleonischen Epoche die Romantik durch die Neubelebung der Gothik zur Herrschaft gekommen und hat es verstanden, nach manchen Richtungen hin die alten Formen selbst im Profanbau mit den modernen Bedürfnissen in einen gewissen Einklang zu bringen, so daß die Schule noch heute

viele Vertreter zählt. Daneben aber blieben classicistische Strebungen bestehen, welche zuletzt zur Verwendung der Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts führten. Eine riesenhafte Bauthätigkeit entfaltete das zweite Kaiserreich, welches ein neues Paris neben dem älteren und ältesten schuf. Das Streben nach prunkendem Glanze zeigt sich besonders in der neuen Oper von Garnier mit ihrer verschwenderischen Innendekoration.

In Italien ist bis auf die Gegenwart die Renaissance, obwohl oft etwas schwächlich in den Formen, angewendet worden; erst in den letzten Jahrzehnten hat sie zur Verwendung kräftiger Gliederung gegriffen, wie in Mengoni's „Galleria Vittorio Emanuele" in Mailand, einem Bau, welcher sich auch durch die sorgsame Ausführung der Details auszeichnet.

Die vielen Kunststätten Deutschlands bedingten eine größere Vielseitigkeit der Bestrebungen. In Berlin war es vor allen Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), welcher die Antike in ihren eigentlichen Lebensbedingungen erfaßt hatte und es verstand, ihre Einzelnglieder den veränderten modernen Bauzwecken in immer geistreicher und fast immer genialer Weise dienstbar zu machen („Schauspielhaus" und „Museum in Berlin"). An Schinkel schloß sich eine Reihe tüchtiger und begabter Kräfte an, von welchen einzelne bis in die neueste Zeit thätig geblieben sind. Neben ihnen entwickelte sich in Berlin eine jüngere Schule, zum Theile im bewußten Gegensatz gegen die verflachten Ueberlieferungen Schinkels, und wandte sich der Renaissance zu, anfänglich noch etwas unruhig und äußerlich, in den letzten Jahren mit immer klarerem Bewußtsein von den Aufgaben des Stils. Diese jüngere Schule ist reich an talentvollen Kräften, denen im Allgemeinen nur monumentale Aufgaben fehlen, an welchen sie sich bethätigen könnten.

Auch in München ging die Architektur des Zeitraums von der Antike aus, als König Ludwig I. die Künste zur Verschönerung Münchens berief. Wenige deutsche Fürsten — leider! — folgten dem in seiner Art glänzenden Beispiele. Leo von Klenze (1784—1864) führte die verschiedenen antikisirenden Bauten der Glyptothek und der Propyläen, dann im Stil der Renaissance die Pinakothek aus; nicht genial, wie Schinkel, aber ein Künstler von Geschmack, verstand er es, gute Vorbilder geschickt zu verwerthen.

Neben ihm wirkten Friedrich von Gärtner († 1847), welcher den italienischen Romanismus zu beleben suchte (Ludwigskirche, Universität, Bibliothek), Friedrich Ziebland († 1873), der Erbauer der Basilika des Bonifacius und andere mehr. Erst in den letzten Jahrzehnten trat die Renaissance in den Vordergrund und fand neben einigen Privatarchitekten, wie dem trefflichen Georg Hauberisser, von welchem auch das gothische Rathhaus stammt, und besonders in G. Neureuther, dem Erbauer des Polytechnikums, einen feinsinnigen Vertreter.

Viel länger als in den großen Städten des deutschen Reiches dauerte die Versumpfung der Baukunst in Wien, wo bis 1849 der gewöhnliche „Maurermeister" den Bedürfnissen des Privatmanns, die nur praktisch gebildeten „Baubeamten" den Anforderungen der Regierung vollständig genügten. Die wenigen besseren Talente vermochten nichts gegen den herrschenden Schlendrian. Die Wandlung kam plötzlich, ward durch Wiener Kinder, durch die zwei unzertrennlichen van der Nüll und v. Siccardsburg eingeleitet und führte zu einer schöpferischen Thätigkeit, wie sie keine einzige deutsche Stadt aufzuweisen hat. Von der Pflege des spätromanischen und des gothischen Stils ging die Bewegung aus, erstarkte bei der Ausführung einer Reihe von monumentalen Bauten und bildete eine Schule heran, die zuletzt,

gegen Ende der Fünfzigerjahre, wo die Anlage der „Ringstraße" begann, zu großen Aufgaben nach jeder Richtung hin fähig war. Heinr. Ferstel, Fr. Schmidt, einer der talentvollsten Gothiker, Gottfried Semper, Theoph. Hansen u. s. w. waren thätig, die Umwandlung des alten in das neue Wien zu bewerkstelligen. Der Staat aber hat seine Aufgabe, zur richtigen Zeit Protektor der Kunst zu sein, in Wien viel großartiger, viel weniger bureaukratisch erfaßt, als etwa in Berlin, und hat den Künstlern eine Reihe von Aufgaben gestellt, welche monumental im vollsten Sinne des Wortes sind. So hat auch die Luxusarchitektur des Wiener Privatbaues im Innern eine gewisse Größe der Raumverhältnisse, in der äußern Façadenbildung eine kräftige Gliederung gewonnen.

Der schon genannte Gottfried Semper (1804—1879) hat in Dresden das neue Theater, in Zürich das theilweise großartige Polytechnikum gebaut, überall auf eine energische Entwicklung der Formen italienischer Renaissance hinarbeitend. Er gehörte zu den Architekten, bei welchen die angeborne Genialität sich mit eisernem Fleiße, die praktisch geschulte Phantasie mit einer großen wissenschaftlichen Bildung vereinigen. Sempers Schriften gehören zu den geistvollsten auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft.

Von den kleineren deutschen Residenzen ist besonders Stuttgart zu nennen, wo die verflachten classicistischen Ueberlieferungen durch mehrere begabte Architekten gebrochen wurden. Unter ihnen ist C. F. von Leins hervorzuheben, welcher die italienische Renaissance (k. Villa bei Berg) zur Geltung brachte und später im „Königsbau", einer der schönsten Schöpfungen, den Beweis eines streng geschulten Talentes geliefert hat. Neben ihm sind noch Jos. v. Egle (Polytechnikum) und der jüngere A. Gnauth, jetzt Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg (Villa Siegle) als feinempfindende Baumeister zu erwähnen.

Die Plastik des Jahrhunderts zeigt in ihrem Entwicklungsgange Aehnlichkeit mit dem der Baukunst. Auch sie ward aus der Unnatur zuerst durch die Rückkehr zur griechischen Antike einerseits, zur Natur andrerseits herausgerissen. In Italien war es Antonio Canova (1757—1822), welcher eine bessere Zeit einleitete. Gegenüber der unruhigen Beweglichkeit und der über-malerischen Auffassung der Nachfolger Bernini's und Frémin's strebte er mehr nach plastischer Geschlossenheit, ohne deshalb die frische Vorwärtsbewegung in seinen Statuen zu vermeiden. Canova war zu wenig energisch, um den Bruch mit der Vergangenheit ganz zu vollenden, auch er ist in manchen Figuren zu zierlich und zu elegant, aber in den besten seiner Werke verkörpert er statt jener affektirten Lüsternheit wirkliche Anmuth. Der geistige Gehalt seiner Köpfe erhebt sich selten über liebenswürdige Jugendlichkeit — größere und tiefere Aufgaben vermag er nicht zu überwältigen: er fällt dann leicht in opernmäßige Bewegungen und in geschraubtes Pathos. Sein Einfluß war aber doch segensreich, denn die Plastik kam durch ihn wieder zur Erkenntniß, daß sie ein von der Malerei verschiedenes Gebiet, von derselben verschiedene Mittel und Ziele habe.

Aehnlich wie Canova wirkten in Frankreich A. D. Chaudet (1763—1810), welcher dort die classicistische Richtung besonders auf dem Gebiete des Idealporträts (Statue Napoleons im Berliner Museum) — in England John Flaxmann (1755—1826), ein reiches, wenn auch etwas herbes Talent, welches übrigens den besten Theil seines inneren Wesens nicht in plastischen Werken, sondern in den Umrißzeichnungen zu Homer, Hesiod und Dante niedergelegt hat, Werke, in welchen neben vielem Verfehlten eben so viel Großgedachtes sich findet.

Höher als alle Genannten steht Bertel Thorwaldsen (1770—1844), der Nordländer mit der Griechenseele. Er

hat in sich die antike Welt so belebt, wie es ein moderner Mensch überhaupt vermag. Seine Werke zeigen eine merkwürdige Verschmelzung von germanischer Innigkeit und hellenischer Heiterkeit, von frischem Leben und idealer Formanschauung. Von Canova unterscheidet ihn vorerst die echt künstlerische Naivität, er hat niemals die Wirkung auf den Betrachter im Auge und vermeidet in den verschiedenen antiken Stoffen alles, was irgendwie als Absichtlichkeit, als Gefallsucht erscheinen könnte. Besonders aber ist der echt plastische Geist seiner Schöpfungen zu betonen, welcher auf den Vollbildern ebenso wie auf dem berühmten Reliefe des Alexanderzugs (Villa Carlotta am Comosee) und den Monumentalwerken (Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian, München, sterbender Löwe, Luzern 2c.) zur Geltung kommt.

In Vergleich zu ihm steht auch der „deutsche Canova" Heinrich Dannecker, geb. 1758 in Waldenbuch bei Stuttgart, † 1841, nicht auf jener Höhe, welche man ihm oft angewiesen hat. Seine Werke aus dem antiken Stoffgebiete schließen sich im Allgemeinen der Art Canova's an wie die „Ariadne" der Bethmann'schen Villa in Frankfurt am Main. Interessant ist die Schillerbüste Danneckers (Museum Stuttgart) schon deshalb, weil der Künstler, ein Genosse des Dichters auf der Karlsschule, auch späterhin mit ihm in Verbindung, dem Kopfe jenes intime Leben geben konnte, welches dem Wesen Schillers vollständig entspricht.

Trotzdem die classische Bewegung fast die ganze Bildhauerei in ihre Bahnen leitete, entwickelte sich, und zwar in Deutschland, ein großes Talent, dessen Bedeutung auf dem scharfen Erfassen der Wirklichkeit beruhen sollte, Johann Gottfried Schadow (1764—1850), der Sohn eines Berliner Schneiders. Ihm verdankt die jetzige deutsche Kaiserstadt, daß sie auf dem Gebiete der Plastik bis in die Gegenwart eine hervorragende Stellung sich bewahrt hat,

denn an ihn schloß sich eine Reihe von kräftig begabten Künstlern an.

Schadow war kein Realist gewöhnlichen Stils, er hatte die Antike in Rom tüchtig studirt, aber neben ihr ununterbrochen die Natur. Sein Ziel war, diese in ihrer vollen Lebensbewegung zu erfassen, aber zugleich durch Stilgefühl zu adeln. Und das hat er auf den besten seiner Werke überall erreicht, in den großen monumentalen Schöpfungen, (Viergespann auf dem Brandenburgerthor, Denkmal des Grafen v. d. Mark [1]) in der Dorotheenkirche), wie in den verschiedenen Bildnissen (Ziethen und der Dessauer auf dem Wilhelmsplatz in Berlin). Die letzteren sind besonders für lange mustergebend für die realistischen Porträtstatuen geworden und mit vollem Rechte insofern, als sie bewiesen, daß die Zeittracht bei richtiger Verwendung und Behandlung den künstlerischen Charakter eines Monumentes nicht vernichtet.

Wohl hielt noch ein Künstler, Friedrich Tieck (1776—1851), ein Bruder des „Romantikers", an der classischen Richtung fest und bethätigte dieselbe vor allen durch den plastischen Schmuck des Berliner Schauspielhauses, aber der Realismus des Schadow blieb das herrschende Princip um so mehr, als ihn ein zweiter hochbegabter Plastiker Christian Rauch (1777—1857) weiter fortentwickelte, ein Künstler, welcher außer der selbstschöpferischen Kraft das Talent des Lehrers besaß. Schon das erste seiner größeren Werke, das Grabdenkmal für Königin Louise (Mausoleum, Charlottenburg) zeigt den verfeinerten Realismus Rauchs, welcher später in den sechs Siegesgöttinnen in der Walhalla bei Regensburg in fast noch vollendeterer Weise die Formauffassung beherrschen sollte. Von seinen vielen, zum Theil vorzüglichen

---

[1]) Der natürliche Sohn des Königs Friedrich Wilhelm des Zweiten und der Frau Ritz.



Statuen sind die Friedrichs des Großen in Berlin und Max des Ersten in München besonders hervorzuheben.

Der Einfluß Rauchs ward für Berlin maßgebend, wenn auch neben demselben sich Strebungen im Sinne eines Tieck stets bemerkbar machten. Zu nennen sind im Anschluß an Rauch Friedrich Drake (Sterbende Krieger auf der Schloßbrücke in Berlin; Kaiser Wilhelm Reiterbild (Rheinbrücke in Cöln); Aug. Kiß († 1865), der Schöpfer der Amazonengruppe am Alten Museum in Berlin; der treffliche, noch heute thätige Thierbildner W. Wolff.

In der jüngsten Zeit sind zwei Richtungen in der Berliner Plastik herrschend, ein etwas bewegterer Realismus und eine ziemlich akademisch angehauchte idealistische Richtung; der genialste Vertreter der ersteren ist Reinhold Begas, ein Künstler von machtvoller Empfindung, dem leider noch immer nicht die Möglichkeit geboten worden ist, seine bedeutendsten Entwürfe auszuführen. Von ihm angeregt, arbeitet eine Anzahl gährender Talente, von welchen die deutsche Plastik noch Großes erwarten kann.

Von den übrigen Plastikern des nördlichen Deutschlands sind zwei hervorzuheben, welche in Dresden den Sitz ihrer Thätigkeit gefunden haben, Ernst Aug. Rietschel (1804—1861) und Ernst Hähnel (geb. 1811). Der erste gehört zu den vielseitigsten und begabtesten deutschen Bildhauern. Langsamer zwar, als bei Rauch, wuchs sein Talent, um dann aber eine Tiefe, Kraft und Feinheit zu erreichen, welche es neben jenes des Berliner Meisters ebenbürtig hinstellten. Unter seinen Bildnißwerken ragen das Braunschweiger Lessingmonument und das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar durch die klare Charakteristik der Gestalten hervor; aber auch das viel angefochtene „Reformationsmonument“ in Worms ist trotz seinen Fehlern die Arbeit eines bedeutenden Geistes. Neben diesen Arbeiten stehen seine dem antiken Stoffkreise

entnommenen Compositionen (Giebelfiguren des Berliner Opernhauses, Medaillons der Jahreszeiten) und die tief ergreifende „Maria mit dem Leichnam Christi“ (Friedenskirche, Potsdam) vollständig ebenbürtig, letztere zugleich ein klarer Beweis, daß auch für die religiöse Kunst der Gegenwart der erfrischende Quell im Erfassen der vertieften, menschlichen Empfindung vorhanden sei.

Fast ganz von einer antikisirenden Formanschauung beherrscht ist Hähnel, welcher sich nur in idealen Stoffen — Bacchusfries des alten Dresdener Hoftheaters; Rafaelstatuen — frei bewegt, hingegen bei realistischen Aufgaben die feste Gestaltungskraft sehr einbüßt. Von ihm, wie von Rietschel beeinflußt, ist der feinbegabte Joh. Schilling (geb. 1828), der Urheber der vier Gruppen der Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse in Dresden. Hier strebt er nach einem malerischen Eindruck, ohne dabei die plastische Würde zu verlieren; auch auf dem Gebiete der Porträtdarstellung hat der stets mit gleichem Ernst strebende Künstler Vortreffliches geleistet.

Verschieden von der Bildhauerei Berlins und Dresdens hat sich die in München entwickelt. Den Bruch mit den zopfigen Ueberlieferungen vollzog Ludwig Schwanthaler (1802—1848). Man pflegt ihn gewöhnlich als „Romantiker“ zu bezeichnen; eines jener Beiworte, welche in ihrer schillernden, unruhigen Bedeutung nur zu oft das Urtheil über einen Künstler verwirren. Die Formanschauung des Plastikers war ursprünglich gesund und nach dem Aufenthalt in Italien durch Thorwaldsen veredelt. Aber Schwanthaler hatte ein unglückliches Talent: das unerschöpflicher und unruhiger Fruchtbarkeit. Sein Schaffen nimmt ungefähr fünfundzwanzig Jahre ein — die Werke, welche er in diesem Zeitraum hervorgebracht hat, sind kaum zu zählen. Während der Münchner Blüthezeit unter Ludwigs des Ersten Regierung war der Künstler fast immerwährend beschäftigt, die großen Bauten mit

plastischem Schmuck zu versehen (Giebelgruppen des Kunstausstellungsgebäudes, der Walhalla und der Ruhmeshalle; Künstlerstatuen auf der Loggia der alten Pinakothek; Figuren des Festsaalbaues u. s. w.). Dazu kamen noch die vielen Standbilder und eine Unzahl kleinerer Arbeiten. So ist es auch begreiflich, daß man gerade den Werken Schwanthalers die Stimmung ansieht; manches ist genial gedacht, voll warmen Lebens, edel in der Bewegung — andres dagegen flüchtig erfaßt, flüchtig empfunden und flüchtig ausgeführt. Zu den besten seiner Werke gehören die Giebelfiguren des Ausstellungsgebäudes, während die „Colossalstatue der Bavaria" trotz ihrer Größe kleinlich wirkt.

Die vielen Schüler des Meisters blieben zum größten Theil in der achtbaren Mittelmäßigkeit stecken. Nur Caspar Zumbusch, geb. 1830, jetzt in Wien, entwickelte, ohne den Schwung aufzugeben, einen eigenartigeren Stil, den er besonders in dem großen Standbild Maximilians des Zweiten bekundet hat. Das Denkmal ist sehr glücklich aufgebaut, die Statue des Königs vornehm und schlicht zugleich. Neben ihm sind Conrad Knoll (geb. 1829), der Schöpfer des Fischbrunnens am Marienplatze und Knabl als Vertreter der kirchlichen Plastik zu nennen. (Altar der Frauenkirche.) Von den Vertretern der classicistischen Richtung haben M. Widemann und Fr. Brugger mit sehr wechselndem Erfolge gearbeitet. Die jüngste Zeit verhalf auch in München dem Realismus zu einer augenblicklich herrschenden Stellung. Michael Wagmüller ist im Porträt vorzüglich, voll reizender Naivität in kleineren Genregruppen (Mädchen mit Eidechse); neben ihm hat der ebenso begabte wie eigensinnige Gedon Arbeiten geschaffen, welche zwar geistreich sind, aber zu einer etwas barocken Formauffassung hinneigen.

Wien, auf dem Gebiete der Architektur so sehr hervorragend, hat in der Plastik im Allgemeinen wenig geleistet.

Auch in München ging die Architektur des Zeitraums von der Antike aus, als König Ludwig I. die Künste zur Verschönerung Münchens berief. Wenige deutsche Fürsten — leider! — folgten dem in seiner Art glänzenden Beispiele. Leo von Klenze (1784—1864) führte die verschiedenen antikisirenden Bauten der Glyptothek und der Propyläen, dann im Stil der Renaissance die Pinakothek aus; nicht genial, wie Schinkel, aber ein Künstler von Geschmack, verstand er es, gute Vorbilder geschickt zu verwerthen.

Neben ihm wirkten Friedrich von Gärtner († 1847), welcher den italienischen Romanismus zu beleben suchte (Ludwigskirche, Universität, Bibliothek), Friedrich Ziebland († 1873), der Erbauer der Basilika des Bonifacius und andere mehr. Erst in den letzten Jahrzehnten trat die Renaissance in den Vordergrund und fand neben einigen Privatarchitekten, wie dem trefflichen Georg Hauberisser, von welchem auch das gothische Rathhaus stammt, und besonders in G. Neureuther, dem Erbauer des Polytechnikums, einen feinsinnigen Vertreter.

Viel länger als in den großen Städten des deutschen Reiches dauerte die Versumpfung der Baukunst in Wien, wo bis 1849 der gewöhnliche „Maurermeister" den Bedürfnissen des Privatmanns, die nur praktisch gebildeten „Baubeamten" den Anforderungen der Regierung vollständig genügten. Die wenigen besseren Talente vermochten nichts gegen den herrschenden Schlendrian. Die Wandlung kam plötzlich, ward durch Wiener Kinder, durch die zwei unzertrennlichen van der Nüll und v. Siccardsburg eingeleitet und führte zu einer schöpferischen Thätigkeit, wie sie keine einzige deutsche Stadt aufzuweisen hat. Von der Pflege des spätromanischen und des gothischen Stils ging die Bewegung aus, erstarkte bei der Ausführung einer Reihe von monumentalen Bauten und bildete eine Schule heran, die zuletzt,

gegen Ende der Fünfzigerjahre, wo die Anlage der „Ringstraße" begann, zu großen Aufgaben nach jeder Richtung hin fähig war. Heinr. Ferstel, Fr. Schmidt, einer der talentvollsten Gothiker, Gottfried Semper, Theoph. Hansen u. s. w. waren thätig, die Umwandlung des alten in das neue Wien zu bewerkstelligen. Der Staat aber hat seine Aufgabe, zur richtigen Zeit Protektor der Kunst zu sein, in Wien viel großartiger, viel weniger bureaukratisch erfaßt, als etwa in Berlin, und hat den Künstlern eine Reihe von Aufgaben gestellt, welche monumental im vollsten Sinne des Wortes sind. So hat auch die Luxusarchitektur des Wiener Privatbaues im Innern eine gewisse Größe der Raumverhältnisse, in der äußern Façadenbildung eine kräftige Gliederung gewonnen.

Der schon genannte Gottfried Semper (1804—1879) hat in Dresden das neue Theater, in Zürich das theilweise großartige Polytechnikum gebaut, überall auf eine energische Entwicklung der Formen italienischer Renaissance hinarbeitend. Er gehörte zu den Architekten, bei welchen die angeborne Genialität sich mit eisernem Fleiße, die praktisch geschulte Phantasie mit einer großen wissenschaftlichen Bildung vereinigen. Sempers Schriften gehören zu den geistvollsten auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft.

Von den kleineren deutschen Residenzen ist besonders Stuttgart zu nennen, wo die verflachten classicistischen Ueberlieferungen durch mehrere begabte Architekten gebrochen wurden. Unter ihnen ist C. F. von Leins hervorzuheben, welcher die italienische Renaissance (k. Villa bei Berg) zur Geltung brachte und später im „Königsbau", einer der schönsten Schöpfungen, den Beweis eines streng geschulten Talentes geliefert hat. Neben ihm sind noch Jos. v. Egle (Polytechnikum) und der jüngere A. Gnauth, jetzt Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg (Villa Siegle) als feinempfindende Baumeister zu erwähnen.

Die Plastik des Jahrhunderts zeigt in ihrem Entwicklungsgange Aehnlichkeit mit dem der Baukunst. Auch sie ward aus der Unnatur zuerst durch die Rückkehr zur griechischen Antike einerseits, zur Natur andrerseits herausgerissen. In Italien war es Antonio Canova (1757—1822), welcher eine bessere Zeit einleitete. Gegenüber der unruhigen Beweglichkeit und der über-malerischen Auffassung der Nachfolger Bernini's und Frémin's strebte er mehr nach plastischer Geschlossenheit, ohne deshalb die frische Vorwärtsbewegung in seinen Statuen zu vermeiden. Canova war zu wenig energisch, um den Bruch mit der Vergangenheit ganz zu vollenden, auch er ist in manchen Figuren zu zierlich und zu elegant, aber in den besten seiner Werke verkörpert er statt jener affektirten Lüsternheit wirkliche Anmuth. Der geistige Gehalt seiner Köpfe erhebt sich selten über liebenswürdige Jugendlichkeit — größere und tiefere Aufgaben vermag er nicht zu überwältigen: er fällt dann leicht in opernmäßige Bewegungen und in geschraubtes Pathos. Sein Einfluß war aber doch segensreich, denn die Plastik kam durch ihn wieder zur Erkenntniß, daß sie ein von der Malerei verschiedenes Gebiet, von derselben verschiedene Mittel und Ziele habe.

Aehnlich wie Canova wirkten in Frankreich A. D. Chaudet (1763—1810), welcher dort die classicistische Richtung besonders auf dem Gebiete des Idealporträts (Statue Napoleons im Berliner Museum) — in England John Flaxmann (1755—1826), ein reiches, wenn auch etwas herbes Talent, welches übrigens den besten Theil seines inneren Wesens nicht in plastischen Werken, sondern in den Umrißzeichnungen zu Homer, Hesiod und Dante niedergelegt hat, Werke, in welchen neben vielem Verfehlten eben so viel Großgedachtes sich findet.

Höher als alle Genannten steht Bertel Thorwaldsen (1770—1844), der Nordländer mit der Griechenseele. Er

hat in sich die antike Welt so belebt, wie es ein moderner Mensch überhaupt vermag. Seine Werke zeigen eine merkwürdige Verschmelzung von germanischer Innigkeit und hellenischer Heiterkeit, von frischem Leben und idealer Formanschauung. Von Canova unterscheidet ihn vorerst die echt künstlerische Naivität, er hat niemals die Wirkung auf den Betrachter im Auge und vermeidet in den verschiedenen antiken Stoffen alles, was irgendwie als Absichtlichkeit, als Gefallsucht erscheinen könnte. Besonders aber ist der echt plastische Geist seiner Schöpfungen zu betonen, welcher auf den Vollbildern ebenso wie auf dem berühmten Reliefe des Alexanderzugs (Villa Carlotta am Comosee) und den Monumentalwerken (Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian, München, sterbender Löwe, Luzern 2c.) zur Geltung kommt.

In Vergleich zu ihm steht auch der „deutsche Canova" Heinrich Dannecker, geb. 1758 in Waldenbuch bei Stuttgart, † 1841, nicht auf jener Höhe, welche man ihm oft angewiesen hat. Seine Werke aus dem antiken Stoffgebiete schließen sich im Allgemeinen der Art Canova's an wie die „Ariadne" der Bethmann'schen Villa in Frankfurt am Main. Interessant ist die Schillerbüste Danneckers (Museum Stuttgart) schon deshalb, weil der Künstler, ein Genosse des Dichters auf der Karlsschule, auch späterhin mit ihm in Verbindung, dem Kopfe jenes intime Leben geben konnte, welches dem Wesen Schillers vollständig entspricht.

Trotzdem die classische Bewegung fast die ganze Bildhauerei in ihre Bahnen leitete, entwickelte sich, und zwar in Deutschland, ein großes Talent, dessen Bedeutung auf dem scharfen Erfassen der Wirklichkeit beruhen sollte, Johann Gottfried Schadow (1764—1850), der Sohn eines Berliner Schneiders. Ihm verdankt die jetzige deutsche Kaiserstadt, daß sie auf dem Gebiete der Plastik bis in die Gegenwart eine hervorragende Stellung sich bewahrt hat,

denn an ihn schloß sich eine Reihe von kräftig begabten Künstlern an.

Schadow war kein Realist gewöhnlichen Stils, er hatte die Antike in Rom tüchtig studirt, aber neben ihr ununterbrochen die Natur. Sein Ziel war, diese in ihrer vollen Lebensbewegung zu erfassen, aber zugleich durch Stilgefühl zu adeln. Und das hat er auf den besten seiner Werke überall erreicht, in den großen monumentalen Schöpfungen, (Viergespann auf dem Brandenburgerthor, Denkmal des Grafen v. d. Mark [1]) in der Dorotheenkirche), wie in den verschiedenen Bildnissen (Ziethen und der Dessauer auf dem Wilhelmsplatz in Berlin). Die letzteren sind besonders für lange mustergebend für die realistischen Porträtstatuen geworden und mit vollem Rechte insofern, als sie bewiesen, daß die Zeittracht bei richtiger Verwendung und Behandlung den künstlerischen Charakter eines Monumentes nicht vernichtet.

Wohl hielt noch ein Künstler, Friedrich Tieck (1776—1851), ein Bruder des „Romantikers", an der classischen Richtung fest und bethätigte dieselbe vor allen durch den plastischen Schmuck des Berliner Schauspielhauses, aber der Realismus des Schadow blieb das herrschende Princip um so mehr, als ihn ein zweiter hochbegabter Plastiker Christian Rauch (1777—1857) weiter fortentwickelte, ein Künstler, welcher außer der selbstschöpferischen Kraft das Talent des Lehrers besaß. Schon das erste seiner größeren Werke, das Grabdenkmal für Königin Louise (Mausoleum, Charlottenburg) zeigt den verfeinerten Realismus Rauchs, welcher später in den sechs Siegesgöttinnen in der Walhalla bei Regensburg in fast noch vollendeterer Weise die Formauffassung beherrschen sollte. Von seinen vielen, zum Theil vorzüglichen

[1]) Der natürliche Sohn des Königs Friedrich Wilhelm des Zweiten und der Frau Ritz.



Statuen sind die Friedrichs des Großen in Berlin und Max des Ersten in München besonders hervorzuheben.

Der Einfluß Rauchs ward für Berlin maßgebend, wenn auch neben demselben sich Strebungen im Sinne eines Tieck stets bemerkbar machten. Zu nennen sind im Anschluß an Rauch Friedrich Drake (Sterbende Krieger auf der Schloßbrücke in Berlin; Kaiser Wilhelm Reiterbild (Rheinbrücke in Cöln); Aug. Kiß († 1865), der Schöpfer der Amazonengruppe am Alten Museum in Berlin; der treffliche, noch heute thätige Thierbildner W. Wolff.

In der jüngsten Zeit sind zwei Richtungen in der Berliner Plastik herrschend, ein etwas bewegterer Realismus und eine ziemlich akademisch angehauchte idealistische Richtung; der genialste Vertreter der ersteren ist Reinhold Begas, ein Künstler von machtvoller Empfindung, dem leider noch immer nicht die Möglichkeit geboten worden ist, seine bedeutendsten Entwürfe auszuführen. Von ihm angeregt, arbeitet eine Anzahl gährender Talente, von welchen die deutsche Plastik noch Großes erwarten kann.

Von den übrigen Plastikern des nördlichen Deutschlands sind zwei hervorzuheben, welche in Dresden den Sitz ihrer Thätigkeit gefunden haben, Ernst Aug. Rietschel (1804—1861) und Ernst Hähnel (geb. 1811). Der erste gehört zu den vielseitigsten und begabtesten deutschen Bildhauern. Langsamer zwar, als bei Rauch, wuchs sein Talent, um dann aber eine Tiefe, Kraft und Feinheit zu erreichen, welche es neben jenes des Berliner Meisters ebenbürtig hinstellten. Unter seinen Bildnißwerken ragen das Braunschweiger Lessingmonument und das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar durch die klare Charakteristik der Gestalten hervor; aber auch das viel angefochtene „Reformationsmonument“ in Worms ist trotz seinen Fehlern die Arbeit eines bedeutenden Geistes. Neben diesen Arbeiten stehen seine dem antiken Stoffkreise

sich einen selbstständigen Stil geschaffen haben, uns trotz der Vielartigkeit des geistigen und des nationalen Lebens große, die Phantasie anregende Ideen zeigen, welche allen Völkern gemeinsam sind, ist das verflossene Jahrhundert trotz aller glänzenden Erfindungen, trotz des Aufschwungs der Wissenschaften innerlich so zerfahren, von so vielen Strömungen bewegt, wie noch nie eines zuvor. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechseln die Stimmungen und fördern immer neue Anschauungen zu Tage, welche im religiösen, socialen und politischen Leben Parteien und Gegenparteien entstehen lassen. Die Forschung hat auf allen Gebieten der Vergangenheit eifrig gearbeitet und Unbekanntes zu Tage gefördert, Zweifelhaftes beseitigt oder bestätigt; sie hat neue Kräfte im Weltall gesucht und in ihnen nur neue Formen der alten gefunden; wir wissen, daß in der organischen Welt eine langsame Entwicklung herrscht und von je geherrscht hat, wenn uns auch die näheren Bestimmungen noch unbekannt sind; wir haben den Dampf, den elektrischen Funken uns dienstbar gemacht, wir wandeln die Wärme in Kraft, erzeugen aus Kraft Wärme, leiten den Ton und den Gedanken auf dem Draht dahin und verbinden Welttheile mit einander; der moderne Chirurg setzt künstliche Kehlköpfe ein, operirt ohne Blutverlust gefährliche Wunden — doch wozu alles aufzählen! Das Gehirn der Menschheit arbeitet auf vielen Gebieten mit fieberhaftem Eifer.

Gegenüber den geistigen Errungenschaften stehen aber ebenso viele Verluste; seit der ersten französischen Revolution haben sich in allen Culturstaaten Aenderungen angebahnt, welche noch nirgendwo zu voller harmonischer Gestaltung gekommen sind. So reihen sich seit langem bei den einzelnen Völkern Krisen an Krisen ohne die wirkliche Gesundung zu bringen; das Princip der „Nationalitäten" hat sich entwickelt, die zusammengehörigen Söhne eines Volkes streben nach einem

gemeinsamen Verband, — kurz alles ist im Werden, in einer stets wachsenden Unruhe begriffen, welche die friedliche Entwicklung des geistigen und materiellen Fortschrittes aufhält und die Verwirklichung der edelsten Culturzwecke gefährdet. Dieselbe Unsicherheit ist auf dem Gebiete der Volkswirthschaft seit langer Zeit vorhanden, dieselbe leider auch in den moralischen und religiösen Anschauungen. Auch hier drängt alles einer Reformation entgegen, in welcher sich endlich wieder eine Ausgleichung der Gegensätze vollziehen soll, um für einige Jahrzehnte den Gemüthern eine friedlichere Zeit zu bringen.

Das jüngste Jahrhundert hat sich noch keine selbstständige Weltanschauung errungen, sondern ist bis heute im Ringen nach ihr begriffen: deshalb aber war es ihm bis jetzt auch noch nicht möglich, sich einen die Künste beherrschenden Stil zu schaffen.

Wenn man die Kunstentwicklung der jüngsten Periode betrachtet, so sieht man vor allem, wie sie das unklare Ringen des modernen Zeitgeistes wiederspiegelt. Zuerst ungefähr vom Ende des dritten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts die Rückkehr zur Antike, nicht mehr zur römischen, sondern auch zum Theil zur einfachern Strenge der griechischen. In Frankreich erstarrt diese frischere Bewegung unter dem Despotismus Napoleons zu einer falschen Classicität. Dann kommt über die Kreise der gebildeten Gesellschaft von ganz Europa die Romantik, spricht sich zuerst in der Literatur aus und dann in der Kunst. Man griff zum Mittelalter zurück, suchte die Formanschauung des fünfzehnten Jahrhunderts für das moderne Empfinden zu verwerthen, kurz man gothisirte den Stoff und verfehlte damit ebenso wie mit der antikisirenden Richtung eine bleibende Belebung der Kunst. Neben diesen beiden Strebungen blieb eine dritte thätig, welche niemals ganz ausstirbt, die realistische Kunstanschauung, die besonders in der Genre- und der Landschaftsmalerei bald hier bald

dort stärker hervortrat. Man experimentirte mit jedem Stil: zuerst mit dem römischen, dann mit dem griechischen und gothischen, später mit der Renaissance; man suchte jeden einzelnen derselben mit den modernen Lebensbedürfnissen in Einklang zu bringen, oder ihnen ein nationales Gepräge zu geben, wie es in jüngster Zeit mit der Gothik in Frankreich, mit der Renaissance in Deutschland geschehen ist. Der Einfluß, welchen die Werke der Vergangenheit auf die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt haben und noch ausüben, findet nicht zuletzt seine Erklärung durch die Ausbildung bestimmter Fachschulen, durch die größere Sorgfalt, mit welcher die Architektur auf den polytechnischen Anstalten gepflegt wird. Die kunstgeschichtliche Kenntniß der Stile hat in den letzten Jahrzehnten bedeutend zugenommen, hat auf die praktische Baukunst sehr wohlthätig eingewirkt und allgemach ein ernsteres Stilgefühl herangezogen, welches nun langsam Früchte zu tragen beginnt und erkennen läßt, daß die modernisirte Renaissance den Sieg über die andern Stile davon tragen werde.

Viel unglücklicher sind alle Versuche ausgefallen, durch welche man an einzelnen Orten, besonders in Deutschland, einen neuen Stil begründen wollte, wie den sogenannten „Maximiliansstil“ in München, welcher nicht nur widerstrebende Formen zusammengewürfelt, sondern auch das klare Verhältniß des Aeußeren zum Inneren, der Dekoration zur Construktion in der willkürlichsten Weise verdunkelt hat.

In Hinsicht auf die Architektur des Auslandes mögen einige kurze Bemerkungen genügen. In Frankreich war nach der napoleonischen Epoche die Romantik durch die Neubelebung der Gothik zur Herrschaft gekommen und hat es verstanden, nach manchen Richtungen hin die alten Formen selbst im Profanbau mit den modernen Bedürfnissen in einen gewissen Einklang zu bringen, so daß die Schule noch heute

viele Vertreter zählt. Daneben aber blieben classicistische Strebungen bestehen, welche zuletzt zur Verwendung der Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts führten. Eine riesenhafte Bauthätigkeit entfaltete das zweite Kaiserreich, welches ein neues Paris neben dem älteren und ältesten schuf. Das Streben nach prunkendem Glanze zeigt sich besonders in der neuen Oper von Garnier mit ihrer verschwenderischen Innendekoration.

In Italien ist bis auf die Gegenwart die Renaissance, obwohl oft etwas schwächlich in den Formen, angewendet worden; erst in den letzten Jahrzehnten hat sie zur Verwendung kräftiger Gliederung gegriffen, wie in Mengoni's „Galleria Vittorio Emanuele" in Mailand, einem Bau, welcher sich auch durch die sorgsame Ausführung der Details auszeichnet.

Die vielen Kunststätten Deutschlands bedingten eine größere Vielseitigkeit der Bestrebungen. In Berlin war es vor allen Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), welcher die Antike in ihren eigentlichen Lebensbedingungen erfaßt hatte und es verstand, ihre Einzelnglieder den veränderten modernen Bauzwecken in immer geistreicher und fast immer genialer Weise dienstbar zu machen („Schauspielhaus" und „Museum in Berlin"). An Schinkel schloß sich eine Reihe tüchtiger und begabter Kräfte an, von welchen einzelne bis in die neueste Zeit thätig geblieben sind. Neben ihnen entwickelte sich in Berlin eine jüngere Schule, zum Theile im bewußten Gegensatz gegen die verflachten Ueberlieferungen Schinkels, und wandte sich der Renaissance zu, anfänglich noch etwas unruhig und äußerlich, in den letzten Jahren mit immer klarerem Bewußtsein von den Aufgaben des Stils. Diese jüngere Schule ist reich an talentvollen Kräften, denen im Allgemeinen nur monumentale Aufgaben fehlen, an welchen sie sich bethätigen könnten.

Auch in München ging die Architektur des Zeitraums von der Antike aus, als König Ludwig I. die Künste zur Verschönerung Münchens berief. Wenige deutsche Fürsten — leider! — folgten dem in seiner Art glänzenden Beispiele. Leo von Klenze (1784—1864) führte die verschiedenen antikisirenden Bauten der Glyptothek und der Propyläen, dann im Stil der Renaissance die Pinakothek aus; nicht genial, wie Schinkel, aber ein Künstler von Geschmack, verstand er es, gute Vorbilder geschickt zu verwerthen.

Neben ihm wirkten Friedrich von Gärtner († 1847), welcher den italienischen Romanismus zu beleben suchte (Ludwigskirche, Universität, Bibliothek), Friedrich Ziebland († 1873), der Erbauer der Basilika des Bonifacius und andere mehr. Erst in den letzten Jahrzehnten trat die Renaissance in den Vordergrund und fand neben einigen Privatarchitekten, wie dem trefflichen Georg Hauberisser, von welchem auch das gothische Rathhaus stammt, und besonders in G. Neureuther, dem Erbauer des Polytechnikums, einen feinsinnigen Vertreter.

Viel länger als in den großen Städten des deutschen Reiches dauerte die Versumpfung der Baukunst in Wien, wo bis 1849 der gewöhnliche „Maurermeister" den Bedürfnissen des Privatmanns, die nur praktisch gebildeten „Baubeamten" den Anforderungen der Regierung vollständig genügten. Die wenigen besseren Talente vermochten nichts gegen den herrschenden Schlendrian. Die Wandlung kam plötzlich, ward durch Wiener Kinder, durch die zwei unzertrennlichen van der Nüll und v. Siccardsburg eingeleitet und führte zu einer schöpferischen Thätigkeit, wie sie keine einzige deutsche Stadt aufzuweisen hat. Von der Pflege des spätromanischen und des gothischen Stils ging die Bewegung aus, erstarkte bei der Ausführung einer Reihe von monumentalen Bauten und bildete eine Schule heran, die zuletzt,

gegen Ende der Fünfzigerjahre, wo die Anlage der „Ringstraße" begann, zu großen Aufgaben nach jeder Richtung hin fähig war. Heinr. Ferstel, Fr. Schmidt, einer der talentvollsten Gothiker, Gottfried Semper, Theoph. Hansen u. s. w. waren thätig, die Umwandlung des alten in das neue Wien zu bewerkstelligen. Der Staat aber hat seine Aufgabe, zur richtigen Zeit Protektor der Kunst zu sein, in Wien viel großartiger, viel weniger bureaukratisch erfaßt, als etwa in Berlin, und hat den Künstlern eine Reihe von Aufgaben gestellt, welche monumental im vollsten Sinne des Wortes sind. So hat auch die Luxusarchitektur des Wiener Privatbaues im Innern eine gewisse Größe der Raumverhältnisse, in der äußern Façadenbildung eine kräftige Gliederung gewonnen.

Der schon genannte Gottfried Semper (1804—1879) hat in Dresden das neue Theater, in Zürich das theilweise großartige Polytechnikum gebaut, überall auf eine energische Entwicklung der Formen italienischer Renaissance hinarbeitend. Er gehörte zu den Architekten, bei welchen die angeborne Genialität sich mit eisernem Fleiße, die praktisch geschulte Phantasie mit einer großen wissenschaftlichen Bildung vereinigen. Sempers Schriften gehören zu den geistvollsten auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft.

Von den kleineren deutschen Residenzen ist besonders Stuttgart zu nennen, wo die verflachten classicistischen Ueberlieferungen durch mehrere begabte Architekten gebrochen wurden. Unter ihnen ist C. F. von Leins hervorzuheben, welcher die italienische Renaissance (k. Villa bei Berg) zur Geltung brachte und später im „Königsbau", einer der schönsten Schöpfungen, den Beweis eines streng geschulten Talentes geliefert hat. Neben ihm sind noch Jos. v. Egle (Polytechnikum) und der jüngere A. Gnauth, jetzt Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg (Villa Siegle) als feinempfindende Baumeister zu erwähnen.

Die Plastik des Jahrhunderts zeigt in ihrem Entwicklungsgange Aehnlichkeit mit dem der Baukunst. Auch sie ward aus der Unnatur zuerst durch die Rückkehr zur griechischen Antike einerseits, zur Natur andrerseits herausgerissen. In Italien war es Antonio Canova (1757—1822), welcher eine bessere Zeit einleitete. Gegenüber der unruhigen Beweglichkeit und der über-malerischen Auffassung der Nachfolger Bernini's und Frémin's strebte er mehr nach plastischer Geschlossenheit, ohne deshalb die frische Vorwärtsbewegung in seinen Statuen zu vermeiden. Canova war zu wenig energisch, um den Bruch mit der Vergangenheit ganz zu vollenden, auch er ist in manchen Figuren zu zierlich und zu elegant, aber in den besten seiner Werke verkörpert er statt jener affektirten Lüsternheit wirkliche Anmuth. Der geistige Gehalt seiner Köpfe erhebt sich selten über liebenswürdige Jugendlichkeit — größere und tiefere Aufgaben vermag er nicht zu überwältigen: er fällt dann leicht in opernmäßige Bewegungen und in geschraubtes Pathos. Sein Einfluß war aber doch segensreich, denn die Plastik kam durch ihn wieder zur Erkenntniß, daß sie ein von der Malerei verschiedenes Gebiet, von derselben verschiedene Mittel und Ziele habe.

Aehnlich wie Canova wirkten in Frankreich A. D. Chaudet (1763—1810), welcher dort die classicistische Richtung besonders auf dem Gebiete des Idealporträts (Statue Napoleons im Berliner Museum) — in England John Flaxmann (1755—1826), ein reiches, wenn auch etwas herbes Talent, welches übrigens den besten Theil seines inneren Wesens nicht in plastischen Werken, sondern in den Umrißzeichnungen zu Homer, Hesiod und Dante niedergelegt hat, Werke, in welchen neben vielem Verfehlten eben so viel Großgedachtes sich findet.

Höher als alle Genannten steht Bertel Thorwaldsen (1770—1844), der Nordländer mit der Griechenseele. Er

hat in sich die antike Welt so belebt, wie es ein moderner Mensch überhaupt vermag. Seine Werke zeigen eine merkwürdige Verschmelzung von germanischer Innigkeit und hellenischer Heiterkeit, von frischem Leben und idealer Formanschauung. Von Canova unterscheidet ihn vorerst die echt künstlerische Naivität, er hat niemals die Wirkung auf den Betrachter im Auge und vermeidet in den verschiedenen antiken Stoffen alles, was irgendwie als Absichtlichkeit, als Gefallsucht erscheinen könnte. Besonders aber ist der echt plastische Geist seiner Schöpfungen zu betonen, welcher auf den Vollbildern ebenso wie auf dem berühmten Reliefe des Alexanderzugs (Villa Carlotta am Comosee) und den Monumentalwerken (Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian, München, sterbender Löwe, Luzern ꝛc.) zur Geltung kommt.

In Vergleich zu ihm steht auch der „deutsche Canova" Heinrich Dannecker, geb. 1758 in Waldenbuch bei Stuttgart, † 1841, nicht auf jener Höhe, welche man ihm oft angewiesen hat. Seine Werke aus dem antiken Stoffgebiete schließen sich im Allgemeinen der Art Canova's an wie die „Ariadne" der Bethmann'schen Villa in Frankfurt am Main. Interessant ist die Schillerbüste Danneckers (Museum Stuttgart) schon deshalb, weil der Künstler, ein Genosse des Dichters auf der Karlsschule, auch späterhin mit ihm in Verbindung, dem Kopfe jenes intime Leben geben konnte, welches dem Wesen Schillers vollständig entspricht.

Trotzdem die classische Bewegung fast die ganze Bildhauerei in ihre Bahnen leitete, entwickelte sich, und zwar in Deutschland, ein großes Talent, dessen Bedeutung auf dem scharfen Erfassen der Wirklichkeit beruhen sollte, Johann Gottfried Schadow (1764—1850), der Sohn eines Berliner Schneiders. Ihm verdankt die jetzige deutsche Kaiserstadt, daß sie auf dem Gebiete der Plastik bis in die Gegenwart eine hervorragende Stellung sich bewahrt hat,

denn an ihn schloß sich eine Reihe von kräftig begabten Künstlern an.

Schadow war kein Realist gewöhnlichen Stils, er hatte die Antike in Rom tüchtig studirt, aber neben ihr ununterbrochen die Natur. Sein Ziel war, diese in ihrer vollen Lebensbewegung zu erfassen, aber zugleich durch Stilgefühl zu adeln. Und das hat er auf den besten seiner Werke überall erreicht, in den großen monumentalen Schöpfungen, (Viergespann auf dem Brandenburgerthor, Denkmal des Grafen v. d. Mark [1]) in der Dorotheenkirche), wie in den verschiedenen Bildnissen (Ziethen und der Dessauer auf dem Wilhelmsplatz in Berlin). Die letzteren sind besonders für lange mustergebend für die realistischen Porträtstatuen geworden und mit vollem Rechte insofern, als sie bewiesen, daß die Zeittracht bei richtiger Verwendung und Behandlung den künstlerischen Charakter eines Monumentes nicht vernichtet.

Wohl hielt noch ein Künstler, Friedrich Tieck (1776—1851), ein Bruder des „Romantikers", an der classischen Richtung fest und bethätigte dieselbe vor allen durch den plastischen Schmuck des Berliner Schauspielhauses, aber der Realismus des Schadow blieb das herrschende Princip um so mehr, als ihn ein zweiter hochbegabter Plastiker Christian Rauch (1777—1857) weiter fortentwickelte, ein Künstler, welcher außer der selbstschöpferischen Kraft das Talent des Lehrers besaß. Schon das erste seiner größeren Werke, das Grabdenkmal für Königin Louise (Mausoleum, Charlottenburg) zeigt den verfeinerten Realismus Rauchs, welcher später in den sechs Siegesgöttinnen in der Walhalla bei Regensburg in fast noch vollendeterer Weise die Formauffassung beherrschen sollte. Von seinen vielen, zum Theil vorzüglichen

---

[1]) Der natürliche Sohn des Königs Friedrich Wilhelm des Zweiten und der Frau Ritz.



Statuen sind die Friedrichs des Großen in Berlin und Max des Ersten in München besonders hervorzuheben.

Der Einfluß Rauchs ward für Berlin maßgebend, wenn auch neben demselben sich Strebungen im Sinne eines Tieck stets bemerkbar machten. Zu nennen sind im Anschluß an Rauch Friedrich Drake (Sterbende Krieger auf der Schloßbrücke in Berlin; Kaiser Wilhelm Reiterbild (Rheinbrücke in Cöln); Aug. Kiß († 1865), der Schöpfer der Amazonengruppe am Alten Museum in Berlin; der treffliche, noch heute thätige Thierbildner W. Wolff.

In der jüngsten Zeit sind zwei Richtungen in der Berliner Plastik herrschend, ein etwas bewegterer Realismus und eine ziemlich akademisch angehauchte idealistische Richtung; der genialste Vertreter der ersteren ist Reinhold Begas, ein Künstler von machtvoller Empfindung, dem leider noch immer nicht die Möglichkeit geboten worden ist, seine bedeutendsten Entwürfe auszuführen. Von ihm angeregt, arbeitet eine Anzahl gährender Talente, von welchen die deutsche Plastik noch Großes erwarten kann.

Von den übrigen Plastikern des nördlichen Deutschlands sind zwei hervorzuheben, welche in Dresden den Sitz ihrer Thätigkeit gefunden haben, Ernst Aug. Rietschel (1804—1861) und Ernst Hähnel (geb. 1811). Der erste gehört zu den vielseitigsten und begabtesten deutschen Bildhauern. Langsamer zwar, als bei Rauch, wuchs sein Talent, um dann aber eine Tiefe, Kraft und Feinheit zu erreichen, welche es neben jenes des Berliner Meisters ebenbürtig hinstellten. Unter seinen Bildnißwerken ragen das Braunschweiger Lessingmonument und das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar durch die klare Charakteristik der Gestalten hervor; aber auch das viel angefochtene „Reformationsmonument" in Worms ist trotz seinen Fehlern die Arbeit eines bedeutenden Geistes. Neben diesen Arbeiten stehen seine dem antiken Stoffkreise

entnommenen Compositionen (Giebelfiguren des Berliner Opernhauses, Medaillons der Jahreszeiten) und die tief ergreifende „Maria mit dem Leichnam Christi“ (Friedenskirche, Potsdam) vollständig ebenbürtig, letztere zugleich ein klarer Beweis, daß auch für die religiöse Kunst der Gegenwart der erfrischende Quell im Erfassen der vertieften, menschlichen Empfindung vorhanden sei.

Fast ganz von einer antikisirenden Formanschauung beherrscht ist Hähnel, welcher sich nur in idealen Stoffen — Bacchusfries des alten Dresdener Hoftheaters; Rafaelstatuen — frei bewegt, hingegen bei realistischen Aufgaben die feste Gestaltungskraft sehr einbüßt. Von ihm, wie von Rietschel beeinflußt, ist der feinbegabte Joh. Schilling (geb. 1828), der Urheber der vier Gruppen der Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse in Dresden. Hier strebt er nach einem malerischen Eindruck, ohne dabei die plastische Würde zu verlieren; auch auf dem Gebiete der Porträtdarstellung hat der stets mit gleichem Ernst strebende Künstler Vortreffliches geleistet.

Verschieden von der Bildhauerei Berlins und Dresdens hat sich die in München entwickelt. Den Bruch mit den zopfigen Ueberlieferungen vollzog Ludwig Schwanthaler (1802—1848). Man pflegt ihn gewöhnlich als „Romantiker“ zu bezeichnen; eines jener Beiworte, welche in ihrer schillernden, unruhigen Bedeutung nur zu oft das Urtheil über einen Künstler verwirren. Die Formanschauung des Plastikers war ursprünglich gesund und nach dem Aufenthalt in Italien durch Thorwaldsen veredelt. Aber Schwanthaler hatte ein unglückliches Talent: das unerschöpflicher und unruhiger Fruchtbarkeit. Sein Schaffen nimmt ungefähr fünfundzwanzig Jahre ein — die Werke, welche er in diesem Zeitraum hervorgebracht hat, sind kaum zu zählen. Während der Münchner Blüthezeit unter Ludwigs des Ersten Regierung war der Künstler fast immerwährend beschäftigt, die großen Bauten mit

plastischem Schmuck zu versehen (Giebelgruppen des Kunstausstellungsgebäudes, der Walhalla und der Ruhmeshalle; Künstlerstatuen auf der Loggia der alten Pinakothek; Figuren des Festsaalbaues u. s. w.). Dazu kamen noch die vielen Standbilder und eine Unzahl kleinerer Arbeiten. So ist es auch begreiflich, daß man gerade den Werken Schwanthalers die Stimmung ansieht; manches ist genial gedacht, voll warmen Lebens, edel in der Bewegung — andres dagegen flüchtig erfaßt, flüchtig empfunden und flüchtig ausgeführt. Zu den besten seiner Werke gehören die Giebelfiguren des Ausstellungsgebäudes, während die „Colossalstatue der Bavaria" trotz ihrer Größe kleinlich wirkt.

Die vielen Schüler des Meisters blieben zum größten Theil in der achtbaren Mittelmäßigkeit stecken. Nur Caspar Zumbusch, geb. 1830, jetzt in Wien, entwickelte, ohne den Schwung aufzugeben, einen eigenartigeren Stil, den er besonders in dem großen Standbild Maximilians des Zweiten bekundet hat. Das Denkmal ist sehr glücklich aufgebaut, die Statue des Königs vornehm und schlicht zugleich. Neben ihm sind Conrad Knoll (geb. 1829), der Schöpfer des Fischbrunnens am Marienplatze und Knabl als Vertreter der kirchlichen Plastik zu nennen. (Altar der Frauenkirche.) Von den Vertretern der classicistischen Richtung haben M. Widemann und Fr. Brugger mit sehr wechselndem Erfolge gearbeitet. Die jüngste Zeit verhalf auch in München dem Realismus zu einer augenblicklich herrschenden Stellung. Michael Wagmüller ist im Porträt vorzüglich, voll reizender Naivität in kleineren Genregruppen (Mädchen mit Eidechse); neben ihm hat der ebenso begabte wie eigensinnige Gedon Arbeiten geschaffen, welche zwar geistreich sind, aber zu einer etwas barocken Formauffassung hinneigen.

Wien, auf dem Gebiete der Architektur so sehr hervorragend, hat in der Plastik im Allgemeinen wenig geleistet.

Ein großer Theil der Künstler arbeitete nach der akademischen Schablone, von welcher sich nur wenige, wie A. Wagner, der Schöpfer des feinen „Gänsemädchens", frei erhielten. C. Kundmann (geb. 1838) ist von Hähnel gebildet; eine große, kräftige Begabung entfalteten A. v. Fernkorn und besonders Hans Gasser, vielleicht der genialste österreichische Bildhauer des Jahrhunderts, leider in Leben und Kunst eine zerfahrene Natur, so daß er nicht jene Höhe erreichte, die sein Talent hätte gewinnen können. (Wielanddenkmal, Weimar.)

Unter den jüngsten Künstlern, welche ziemlich selbstständig sich entwickelt haben, ist Ad. Hildebrandt vor allem mit Auszeichnung zu nennen; er verbindet ein seltenes Naturgefühl und Naturwissen mit einer edlen Ruhe, welche er dem Studium der Antike verdankt. Sein „schlafender Hirt" gehört zu den vollendetsten Schöpfungen der modernen Sculptur, seine Büste Paul Heyse's zeichnet sich durch das feine geistige Leben ebenso wie durch die technische Sicherheit aus.

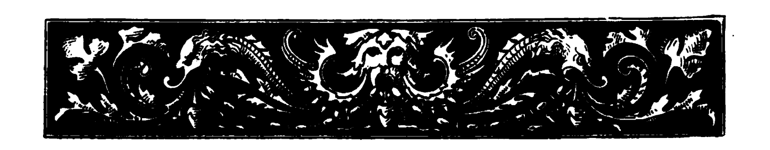
Viel einheitlicher und einseitiger zugleich entwickelte sich die Plastik, nachdem die antikisirende Richtung überwunden war, in Frankreich. Dort trat sehr bald, gerade durch die Herrschaft der akademischen Schablone hervorgerufen, der Realismus mit einer Energie auf, welche ihm den Sieg verbürgte. Wohl blieben einzelne Künstler bei einem ruhigeren Stil, aber ihr Einfluß wurde durch P. David aus Angers (1793—1856) zurückgedrängt. Er trat schon am Beginn seiner Laufbahn als Naturalist auf, strebte nach malerischem Effekt, nach augenblicklichen, überraschenden Wirkungen und zeigte seine geistreiche Auffassung der Natur am meisten in einer Reihe von Porträtbüsten. Neben ihm wirkte bis 1852 der Genfer James Pradier, in welchem das sinnliche Element des französischen Charakters sich besonders ausspricht. Die Kraft, Individualitäten zu schaffen, fehlte ihm, aber er verstand es, den Reiz des weiblichen Körpers

zur vollsten Geltung zu bringen, wobei er aber manchmal in berechnete Lüsternheit verfiel. Die letzten Consequenzen dieser naturalistischen Plastik zeigt B. Carpeaux. An David schloß sich eine Reihe begabter Künstler an, welche alle mehr oder minder dem Realismus huldigten, ohne die Vertreter einer stilvollen Kunst aber ganz zu verdrängen, die eine Vereinigung der Lebenswahrheit und der Schönheit anstreben, wie Carrier-Belleuse oder A. Millot; die „Ariadne" des letzteren im Luxembourg zeigt die möglichste Harmonie beider Richtungen in vollendeter Weise. Besonders wohlthätig hat die realistische Strömung auf die Thierdarstellung eingewirkt; hier sind L. Barye († 1875) und Auguste Cain unübertroffen. Im Allgemeinen hat die Sculptur Frankreichs sich von den Ausschweifungen des Naturalismus viel freier erhalten, als die Malerei und Werke wie des Carpeaux Allegorie des Tanzes (Neues Opernhaus von Paris) sind immerhin Ausnahmen geblieben.

Die Plastik Italiens hat in diesem Jahrhundert, trotzdem sie von einzelnen großen Talenten gepflegt worden ist, mit Ausnahme Canova's keinen Künstler geschaffen, welcher für die Entwicklung der Sculptur von weitgehender Bedeutung geworden ist. Eine der Hauptursachen, welche hier hindernd in den Weg traten, war die Beschränktheit der staatlichen Verhältnisse und neben derselben die übertriebene Pflege des rein Technischen. Die nicht selten schon schwächliche Anmuth des Canova ist für die meisten Bildhauer der italienischen Kunststätten maßgebend geworden und hat sich durch die Ueberlieferung immer mehr verflacht. Gerade jenes Land, dem die Antike und die Blüthezeit der Renaissance so viel Muster hinterlassen haben, ist von derselben am meisten entfernt. Am Anfange der Epoche stehen noch Lorenzo Bartolini (1777—1850), auf welchen besonders Thorwaldsen günstig eingewirkt hat, und dessen Schüler

sich durch ein frischeres Naturgefühl auszeichnen, aber die große Schar der übrigen hat jedes Gefühl für monumentale Wirkungen, für die Darstellung des geistigen Lebens verloren. Eine schwächliche Eleganz bestimmt die Formgebung bei den allegorischen oder mythischen Gestalten, ein kleinlicher Naturalismus die Behandlung der genrehaften Stoffe, bei welchen die Künstler in der Ausführung von unplastischen Nebensachen schwelgen. Da werden Tischchen und Stühle aus Marmor herausgemeiselt, Stoffe mit verschiedenen Mustern, selbst Atlas und Seide mit ihren spielenden Lichtern nachgeahmt, Blätter bedrucktes Papier auf ein marmornes Buch geklebt, Stahlnadeln in einen Marmorstrumpf gesteckt. Selbst bei ernsten Stoffen und bei den besten der Künstler fehlt nur zu oft die Würde der Auffassung, so sehr auch zumeist, wie bei den römischen Künstlern Roberto Bompiani und B. Lombardi, bei den Mailändern Tantardini und Magni eine gewisse Anmuth und die vollendete Technik zu bewundern sind. Einer der bedeutendsten ist Giulio Monteverde, besonders in Kindergruppen hervorragend; mächtiger in der Empfindung, in einzelnen Werken monumental in der Auffassung Giovanni Dupré („Pietà" in Florenz). Ganz zu den Italienern zählen auch einige deutsche Plastiker, welche ihre Ausbildung in Rom empfangen haben, wie der Koburger Ed. Müller, der besonders in genrehaft erfaßten Scenen Vortreffliches geleistet hat; wie Martin Wagner († 1860) u. s. w.





Achtzehntes Kapitel.

Die Kunst unseres Jahrhunderts.

Malerei.

Viel schwieriger als die Plastik ist die moderne Malerei in ihrer Entwicklung klar und einfach darzustellen, am schwersten die deutsche. Der Umstand, welchem die letztere ihre Vielseitigkeit und den Reichthum der Strebungen verdankt, nemlich die Menge der Kunststätten, ist es zugleich, was die Anordnung des Stoffes so schwer macht. Besonders die Malerei der letzten zwanzig Jahre hat so mannigfaltige Bestrebungen gezeitigt, die deutschen Schulen so sehr gespalten, daß eine Darstellung, die sich auf einen kleinen Raum beschränken und die Uebersichtlichkeit im Auge behalten muß, Lücken nicht vermeiden kann.

Wir haben gesehen, wie Rafael Mengs und die von ihm beeinflußten Künstler durch die Rückkehr zur Antike die Kunst aus dem Banne der verflachten Ueberlieferung erlöst hatten. In noch reinerer Weise erfaßte das Griechenthum **Asmus Carstens** (1754—1798), geboren in dem Dorfe Sanct Jürgen bei Schleswig. Selten hat ein großes Talent so lange kämpfen müssen, um überhaupt zur Kunst zu ge-

langen, wie Carstens. Aber schon als er 1776 die Akademie von Kopenhagen bezog, sah er klar den Weg vor sich, den er zu gehen hatte. Daß er auf der Anstalt nicht bleiben konnte, weil die ganze Lehrmanier seiner Natur nicht entsprach, zeigte sich sehr bald, und der junge Künstler war auf die eigene Kraft angewiesen. Endlich gelang es ihm, sich durch kleine Röthelstiftporträts das Geld zu einer italienischen Reise zu erwerben — aber schon in Mailand gingen ihm die Mittel aus und er mußte zurück, worauf er fünf Jahre in sehr trüben Verhältnissen in Lübeck zubrachte, bis er endlich Gönner und Freunde fand und im Jahre 1792 nach Rom gehen konnte. Dort berauschte er seine Seele, welche schon lange in der Dichterwelt der Griechen ihre Heimath gefunden hatte, an der Antike und dem Studium Rafael's und Angelo's; dort gewann er 1795 mit der Ausstellung verschiedener Zeichnungen (die „Parzen“, Gastmahl des Platon, Argonauten, Priamus vor Achill u. s. w.) den ersten großen Erfolg. Sein Freund, der Kunstschriftsteller Fernow berichtete unter dem 2. Mai von derselben in Wielands „Neuem Teutschen Mercur“ (Juniheft. S. 158—198) eingehend über die Bilder und sagte gleich am Beginne: „Herr Carstens, Professor der Berliner Kunstakademie — — — hat — — — eine öffentliche Ausstellung seiner hier verfertigten Kunstwerke gegeben, die in mancherley Rücksicht, besonders aber darum merkwürdig ist, weil *sie eine neue Epoche der Kunst zu verkündigen scheint.*“ Solche Prophezeihungen treffen bekanntlich nicht oft ein — hier war es der Fall. Aber das äußerliche Glück war Carstens nicht recht günstig — drei Jahre danach starb er in ziemlich ärmlichen Verhältnissen, ohne die Früchte seines Schaffens zu ernten.

Carstens fühlte sich nur dann Eins mit seinem Stoffe, wenn derselbe der Antike entnommen war, aber er ist stets gewaltiger in seinem Innern, als im Ausdruck geblieben. Er

lebte ganz in der Welt des Griechenthums, hat dieselbe oft mit einer ergreifenden Tiefe und ernsten Hoheit erfaßt, welche er in andern Stoffen niemals erreichen konnte. Doch gerade in dieser Einseitigkeit beruhten seine Größe wie seine Schwächen: vor allem die Formgebung, die nicht selten zu sehr symbolisch ist und die Verachtung der Technik; er war niemals ein Maler. Und das hat seinen Einfluß theilweise zu einem gefährlichen gemacht. Andrerseits aber war die Zeit nach ihm nicht geeignet, die Pflege des antiken Geistes zu unterstützen, welcher zu sehr dem nationalen Bewußtsein und der romantischen Strömung widersprach, die am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sich erhoben hatte. Nur wenige Künstler gingen den Weg des Carstens weiter, so Eberhard Wächter (1762—1852), welcher aber auch von Frankreich beeinflußt war und in seinem besten Werke „Hiob und seine Freunde“ (Museum in Stuttgart) mit Carstens nichts Gemeinsames hat, und Gottlieb Schick (1779—1812), dessen bedeutendste Schöpfung „Apoll und die Hirten“ (in derselben Sammlung) eine fast reine Versöhnung antiken Formgefühls und moderner Empfindung bekundet. Der letzte eigenartige Vertreter dieser Richtung ist Bonaventura Genelli (geb. 1798 in Berlin, † 1868 in Weimar), welcher, von Carstens Werken beeinflußt, sich allmählich einen eigenen Stil schuf; ein Talent voll dämonischer Kraft, aber nicht frei von einer gewissen Selbstbespiegelung, am freiesten dort schaffend, wo er seine innersten Gedanken fessellos aussprechen konnte, wie in den Cyklen „Leben einer Hexe“, „Leben eines Wüstlings“ und „Leben eines Künstlers“ und außerdem auch in andern Einzelncompositionen, wo er nur irgend einen tiefsinnigen Gedanken festhalten wollte. Auch bei ihm wie bei Carstens zeigt sich oft der Mangel des Naturstudiums in mancher herkömmlichen Linie, aber das innere Künstlerthum offenbart sich sehr oft auch in Linien von vollendeter Schönheit. Die besten

seiner Oelbilder befinden sich im Besitze des Grafen von Schack in München, welcher dem von Glück wenig begünstigten Genelli mit vollster Anerkennung seines Talentes entgegengetreten ist. Genelli hat keinen Nachfolger angeregt, auch keinen anregen können, denn die jüngste Zeit wendet sich immer mehr von allem ab, was irgendwie ein idealeres Streben bekundet. Deshalb ist auch die Gemeinde, welche noch heute sich an den Werken des Künstlers erfreut, klein geworden.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie schon am Ende des achtzehnten und Anfangs des neunzehnten Jahrhunderts sich jene Bewegung vorbereitete, welche man die Romantik nennt. Auf dem Gebiete der Malerei waren es deutsche Künstler, welche die Bewegung einleiteten und Rom ward die Wiege dieser neuen Strömung. Dort hatte der Zufall eine Reihe junger Talente zusammengeführt, an welche sich der Umschwung der Anschauungen schließt, Friedrich Overbeck (geb. in Lübeck 1789, gest. 1869) und der Düsseldorfer Peter Cornelius (1783—1867) an ihrer Spitze. Während Carstens seine Stoffe wie seine Anschauungen der Antike entnahm, neigten sich die Romantiker dem Mittelalter, den religiösen Stoffen zu und bildeten ihr Auge hauptsächlich an den Werken da Fiesole's und der frühesten Schöpfungen Rafael's. Aber zugleich suchten sie darnach die Malerei von den kleinen Verhältnissen loszulösen und ihr wieder monumentale Aufgaben zu erringen. Das erste war unbestreitbar in so fern von Vortheil, als die alten Muster nach möglichster Vertiefung des Gemüthsinhalts gestrebt hatten und dadurch den Schülern dieselbe Pflicht auferlegten. Andrerseits aber war es gefährlich, weil die Künstler sich von der Natur entfernten, die Errungenschaften der späteren Blüthezeit in Hinsicht auf die Farbe von sich wiesen und naturgemäß wieder in eine Schablone verfallen mußten.

Das zweite Ziel wurde erreicht; der erste Auftrag ward

den jungen Malern zu Theil, als ihnen der preußische Consul Bartholdi die Ausführung von Fresken in seinem Hause am Monte Pincio übertrug, an welchen sich neben Cornelius und Overbeck noch W. Schadow (geb. 1789, Sohn des Bildhauers) und Philipp Veit (geb. 1793) betheiligten. Das Unternehmen gelang, trotzdem die Künstler die fast vergessene Technik des Fresko sich erst eigen machen mußten, sehr gut. Die Stoffe sind dem alten Testament entnommen und umfassen das Leben Josephs; am bedeutendsten trat Cornelius mit der Composition „Die Brüder vor Joseph" hervor, während Schadow, dessen Ziele mehr technischer Natur waren, dessen Anschauung mehr am Detail haftete, am weitesten zurückblieb. Die nächste Folge des gelungenen Versuchs war der Antrag des Marchese Massimi, in seiner Villa einen Cyklus von Fresken auszuführen, deren Stoffe der „Göttlichen Komödie" Dante's, dem „Rasenden Roland" des Ariost und Tasso's „Befreitem Jerusalem" entnommen werden sollten. Cornelius, der den Dante übernommen hatte, ward an der Ausführung verhindert, aber neue Kräfte traten hinzu, Jul. Schnorr von Karolsfeld (1794—1872), Josef von Führich (1800 geb.) u. s. w., um die Aufgabe zu vollenden.

Die beiden Schöpfungen bezeichnen den Anfang der neuen deutschen Kunst; sie erweckten in den begabten Künstlern das Streben nach monumentalen Wirkungen, nach tieferem Inhalt. Es ist unmöglich, hier die weitere Entwicklung bis in die Einzelnheiten zu verfolgen; ich kann nur kurz die Wirksamkeit der bedeutendsten der Künstler andeuten. Overbeck, welcher aus tiefster Ueberzeugung zum Katholicismus übergetreten war, schlug in Rom seine bleibende Stätte auf; obwohl selbst als Lehrer wenig thätig, übte er doch einen weitreichenden Einfluß, besonders auf die religiöse Kunst Oesterreichs, aus, wo viele talentvolle Maler, unter ihnen der oben genannte Führich seine Tendenzen festhielten. Schon in

Overbeck zeigte sich das Gefährliche der Richtung; wohl zeichnen sich einzelne seiner Gemälde („Grablegung“ in Lübeck) durch die Echtheit der Empfindung und auch durch ein edles Liniengefühl aus, wohl besitzen einige seiner Cyklen, die vierzehn Blätter der „Passion Christi“, und die „sieben Sakramente“ eine unleugbare Volksthümlichkeit, aber viel öfters tritt bei ihm die Reflexion störend hervor („Bund der Künste mit der Religion“, Städel'sches Museum, Frankfurt); oder die Empfindung wird so überfeinert, daß sie kaum mehr einen Eindruck macht. („Vermählung Maria's“, Galerie Raczynski, Berlin.)

Neben ihm sind als Vertreter der gleichen Richtung außer Philipp Veit besonders Eduard Steinle (geb. 1810 in Wien) zu nennen, in religiösen Bildern durch ein reines Empfinden, in genrehaften Darstellungen durch große Liebenswürdigkeit ebenso ausgezeichnet, wie durch seine malerische Begabung, durch welche er sowohl Overbeck wie Veit bei weitem übertrifft.

Die Reihe der Maler, welche sonst auf dem Gebiete religiöser Darstellungen sich bewegten, ist unübersehbar, aber gerade bei ihnen gelangte die Schablone am stärksten zur Herrschaft und raubte ihren Werken jede ergreifende Innerlichkeit. Vertreter dieser verflachten Anschauung sind noch heute thätig, haben aber für die Kunst jede Bedeutung verloren.

Dagegen gelang es andern, die moderne religiöse Malerei dadurch zu beleben, daß sie durch tüchtiges Naturstudium und durch Entwicklung der malerischen Technik die überlieferte Formgebung und das matte Colorit überwanden, wie Heinrich Heß (geb. in Düsseldorf 1798) in den Fresken der Allerheiligenkirche in München, und J. Schraudolph († 1879), von dem die Wandbilder des Domes in Speier herrühren.

Ueber allen Zeitgenossen stand, was Tiefe und Kraft anbelangt, Peter Cornelius. Von Rom war er zunächst auf fünf Jahre als Akademiedirektor nach Düsseldorf ge-

kommen, von da in der gleichen Stellung nach München (1825), wo Ludwig der Erste eine glänzende Aera deutscher Kunst begründet hatte. Große Aufgaben wurden dem Künstler gestellt, und zum größten Theil wahrhaft genial hat er sie gelöst. Die Fresken der Glyptothek sind das Vollendetste, was Cornelius in München geschaffen hat, so wenig auch im Allgemeinen die den Stoffen entsprechende antike Ruhe das Ganze beherrschen mag. Aber die Auffassung der reichen Scala von Empfindungen, die sich hier offenbart, zeugt von einer Tiefe und Kraft, aber auch von einer Würde und Größe, wie sie die deutsche Malerei selten erreicht hat. Ganz besonders sind die Compositionen des Homeriden-Saales hervorzuheben. Auf dem Boden der christlichen Kunst stehen die Bilder der Ludwigskirche, den Stoff von Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht, das den Cyklus abschließt, umfassend. Man muß sich diesen Schöpfungen gegenüber erst an die Farbe gewöhnen, zumeist bei dem „jüngsten Gericht", das Cornelius ganz allein ausgeführt hat: der erste Eindruck ist unbefriedigend; wer aber im Stande ist, die Linien schärfer zu sehen als die Farben — es ist das vollständig eine Sache der Uebung — der wird auch vor dieser Schöpfung die Größe des Geistes, dem sie entstammt, bewundernd verehren. Der coloristische Eindruck mit seiner Härte und Buntheit war mit die Ursache, daß die Stellung des Künstlers in München unhaltbar wurde und er folgte dem Ruf, den der neue kunstsinnige König von Preußen, Friedrich Wilhelm der Vierte, der Romantiker, wie an Tieck, Rückert und Schelling, so auch an ihn ergehen ließ. April 1841 übersiedelte er nach Berlin. Die ersten kleineren Arbeiten hatten wenig Glück und waren auch zum Theil verfehlt, aber die Entwürfe für das „Campo santo", das noch immer nicht fertig geworden ist, zeigten die Klaue des Löwen. Sie gehören zu dem Bedeutendsten, was auf dem Gebiete der religiösen Malerei je-

mals geschaffen worden ist; trotz vieler technischer Fehler, trotz mancher verflachten Konturen ergreifen sie jeden, der nicht ganz vom Reize der äußeren Schönheit abhängig ist. Den Stoff des Cyklus bildet eine lebensvolle Gestaltung der höchsten christlichen Ideen, der Sieg über Tod und Sünde; beginnend mit Christi Geburt, entfaltet sich vor unsern Augen die Tragödie des Daseins im Sinne der bestimmten Religion bis zu dem letzten Gericht, zum Untergang alles Bösen und zum Triumph des Guten. Auch Cornelius hat sich an die Offenbarung des Johannes gewagt und die formlosen unplastischen Anschauungen derselben mit bewunderungswerther Phantasie in klare verständliche Formen gezwungen. Besonders hervorzuheben sind deshalb aus dem ganzen Cyklus die Entwürfe für die vierte Wand, welche den Stoff der Apokalypse behandeln. Hier zeigt sich ein Reichthum der Empfindung in den „Werken der Barmherzigkeit", eine Macht der Leidenschaft in den „vier Reitern" (Pest, Hunger, Krieg und Tod), wie sie kein einziger der Fachgenossen in unserm Jahrhundert je entfaltet hat.

Cornelius war ein Gestalter der Innenwelt, der Gedanke stand ihm höher als Form und Farbe und er hat dadurch nicht selten gegen die Gesetze der Kunst, welche Harmonie von Form und Inhalt fordern, gefehlt. Aber in seinen größten Schöpfungen entfaltete er eine mächtige Kraft, welche in den Tiefen seines deutschen Fühlens wurzelte und ihn einem Dürer gleichstellt. Die Worte, welche er 1841 bei seinem Abschied aus München gesprochen hat, können als der Wahrspruch seines ganzen künstlerischen Wirkens gelten:

„Die Kunst hab' ich geliebt,
Die Kunst hab' ich geübt
Mein Leben lang;
Die Künste hab' ich verachtet,
Nach Wahrheit stets getrachtet,
Darum ist mir nicht bang!"

In derselben Zeit, als Cornelius nach Berlin gekommen war, hatte sich die Münchner Schule, wenn auch von Cornelius begründet, zum Theile von ihm frei gemacht; obwohl die Vorzüge, welche ein Schnorr von Karolsfeld in den Bildern zur Nibelungensage (Residenz) entfaltete, uns den Nachklang der cornelianischen Auffassung zeigen, stehen sie durch die coloristischen Bestrebungen doch wieder der Art des Meisters fern. Am meisten an Cornelius gemahnt in einem Theile seiner Werke Alfred Rethel, der zuerst in Düsseldorf, dann in Frankfurt gebildet, leider zu früh 1859 dem Leben entrissen worden ist. Rethel gehört gleichfalls zu den Gedankenzeichnern, trotzdem er auch („Leben Karl's des Großen", Rathhaus von Aachen, Zeichnungen zur Geschichte des Bonifacius) das reale Leben in charakteristischer Weise zu erfassen verstand. Am gewaltigsten kommt seine Eigenart zu Wort, wo in größeren Cyklen („Hannibalzug", Todtentanzbilder) oder in Einzelncompositionen (Nemesis) ein tiefsymbolischer Grundgedanke oder ein leidenschaftliches Leben zur Entfaltung gebracht wird. Neben Cornelius gehört er zu den echtesten Söhnen Deutschlands — er ist ein nationaler Künstler im vollsten Sinne des Wortes, eine nordische Natur.

Ganz verschieden von diesen zweien hat sich ein dritter ebenso genialer Künstler, Wilhelm von Kaulbach (1804 bis 1874), geboren in Arolsen, entwickelt, unbestreitbar einer der geistvollsten Männer unseres Jahrhunderts. Auch er theilt die Hinneigung zur Symbolik, welche mehr oder minder alle großen Maler unseres Volkes besitzen. Unter harten Kämpfen hatte er sich durchgerungen, hatte mit Elend und Noth kämpfen müssen. Das hat in ihm jene Satire gezeitigt, aus welcher einzelne seiner bedeutendsten Werke, wie die geistsprühenden Illustrationen zum „Reineke Fuchs", der „Kinderfries" im Berliner Museum und einzelne Blätter des „Todtentanzes" hervorgegangen sind; das hat ihn zugleich die ganze

Herbheit des Lebens kennen lernen lassen, welche er zuerst in seinem „Narrenhaus“ und dann im „Verbrecher aus verlorner Ehre“ verkörperte.

Die idealistisch-symbolischen Schöpfungen der großen Geschichtsbilder des Berliner Museums widersprechen dem herben Zuge seines Wesens durchaus nicht, sondern ergänzen es nur, indem sie der Wirklichkeit die Welt der Ideale entgegensetzen, die Ideen symbolisiren, welche den Lauf der Geschichte bestimmten. Den höchsten Rang nimmt unter ihnen die gewaltige „Hunnenschlacht“ ein, eine Schöpfung, welche allein dem Künstler Unsterblichkeit gewährleistet, hätte er sonst nichts geschaffen. Es ist aber nicht zu leugnen, daß manche der Bilder, wie die Zerstörung Jerusalems, in ihrer Verkörperung geschichtlicher Ideen mehr dem denkenden als dem innerlich anschauenden Geist entstammen und dadurch die volksthümliche Haltung verlieren, welche eine nothwendige Eigenschaft monumentaler Kunst ist. In Bezug auf die Formanschauung war Kaulbach von Cornelius ausgegangen, hat aber dessen Strenge allmählich ganz aufgegeben und nach fließenderen Konturen und weicherer Modellirung gestrebt, oft sogar zu viel, so daß einzelne seiner Compositionen (Schlacht bei Salamis) dadurch etwas Absichtliches erhalten. Die Gründe für diese Erscheinung liegen, wie für die Leerheit mancher Linien bei Cornelius, in der Abneigung, die Formenphantasie durch das stete Studium der Natur zu corrigiren; dadurch mußten die Linien oft zur Unwahrheit geführt werden, welche auch durch Eleganz und leichte Sinnengefälligkeit nicht ersetzt werden kann. Kaulbach ist einige Zeit vielleicht zu sehr gefeiert worden, sicher wird er jetzt zu oft unterschätzt. Die jüngsten Strömungen unseres geistigen Lebens sind dem Gedankenhaften auf allen Gebieten der Kunst feind, und Kaulbach, obwohl viel moderner als Cornelius, ist auch zu ideenreich, um dem realistischen Geschlecht ganz zu genügen

— hat man ihm sogar in der Zeit, welche selbst nach allen Richtungen hin tendenziös ist, zum Vorwurf gemacht, daß er in Werken wie „Arbuez" und mit einigen Blättern des Todtentanzes seine Anschauungen über die Fragen der Zeit ausgesprochen hat.

Mit mehr Naivität und Gemüth erfaßte Moritz von Schwind (1804—1871) seine Stoffe. Er war der echte, volksthümliche Romantiker und lebte, obwohl innerlich in keiner Art angekränkelt, ganz in der Welt des Mittelalters und des Märchens. Deshalb blieb eine italienische Reise ohne jeden Einfluß auf ihn. Am freiesten bewegt sich der Künstler im „Dämmerlicht der Empfindung" — weder heftiger Schmerz oder tragische Erschütterungen, noch überquellender Jubel sind seine Domäne, doch wo er stille Märchenstimmungen mit der Wärme schlichter menschlicher Empfindung darstellen oder mit springenden Lichtern des Humors beleuchten kann, dort wirkt er entzückend und ergreifend durch seine Reinheit und Frische. Seine Technik entspricht ganz den Stoffen. Besonders ragen seine „Melusine" und die Bilder in drei Sälen der Wartburg hervor — hier vor allem die „Werke der Barmherzigkeit". Wie Schwind steht A. Ludwig Richter (geb. 1803), der volksthümliche Illustrator auf dem Boden einer gesunden und naiven Romantik.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist in der älteren Münchner Schule Carl Rottmann (1798—1850) zu nennen. Das was ihn mit der romantisch-idealistischen Schule verbindet, ist seine Anschauungsweise, welche mehr das Ganze als das Detail sah und wiedergab. Das beweisen die Landschaften in den Arkaden des Münchner Hofgartens. Hier ist der Geist der Landschaft in großartiger Weise erfaßt, die Beleuchtung zu edlen Wirkungen verwendet, die strenge Ruhe der Linien wahrhaft classisch.

Trotzdem die idealistische Richtung in München so tief

eingewurzelt war, entwickelte sich doch in ihr, durch französische Einflüsse unterstützt, eine neue Schule, welche in der Auffassung wie in der Technik dem Realismus zustrebte. Carl Schorn (1803—1850) leitete die Bewegung ein („Verhöre der Wiedertäufer" im Besitze des Kaisers Wilhelm; „Sintfluth", N. Pinakothek in München) und Carl Piloty (geb. 1828) setzte sie entscheidend fort. Schon 1853 konnte der letztere mit seiner „Amme, welche ihr krankes Kind besucht", das Programm der neuen Schule voll und klar aussprechen. Zwei Jahre später erschien der „Seni vor Wallensteins Leiche" (Neue Pinakothek). Hier bereits drängt sich das Beiwerk etwas vor, wird aber durch die treffliche Charakteristik des Astrologen im Eindruck abgeschwächt. Von da an folgten in ziemlich kurzer Zeit die verschiedenen Geschichtsbilder „Nero", „Galilei", „Columbus" (Galerie Schack) bis zur „Thusnelda im Siegeszug des Germanicus".

Piloty's Bedeutung ist hauptsächlich auf dem technischen Gebiete zu suchen und anderseits auf dem der Lehrthätigkeit. Diese hat der jüngsten Schule Münchens ihr bestimmtes Gepräge aufgedrückt, das bestimmte Colorit derselben begründet. Aus dem „Meisteratelier" Piloty sind jene Künstler hervorgegangen, welche einem Theil der modernen deutschen Kunst sein Gepräge gegeben haben: H. Makart, G. Max, Franz Defregger, Ed. Kurzbauer († 1879), A. Liezenmayer — sämmtlich Oesterreicher — neben ihnen Gysis, Bolonacchi, Joseph Brandt, Hermann Kaulbach u. A. Fast jeder von den hervorragenden Schülern Piloty's hat seine eigenartige Begabung in voller, ungehemmter Weise entfaltet und die meisten haben sich ihre besondre Anlage bewahrt. Kaum dürfte deshalb eine Schule die Physiognomie unserer Gegenwart mit allen ihren widersprechenden Zügen so wiederspiegeln. Makart, eines der größten coloristischen Talente des Jahrhunderts, mit seiner Genußfreudigkeit in den späteren und

der kranken Frivolität der ersten Bilder; daneben Max, der malende Schopenhauer mit seinem Weltschmerz; ein Benczur und Neal mit der übermäßigen Verehrung des glänzenden Beiwerks — und mitten unter ihnen der echte gesunde Sohn des Volkes, Defregger — es ist wahrhaftig eine bunte Musterkarte.

Neben den Vertretern der Piloty'schen Richtung blieben noch andere Talente thätig, Arthur von Ramberg (köstliche Bilder zu Goethe's „Hermann und Dorothea"), Ludwig von Hagen, der feine Wilhelm Diez, welcher den Namen eines „modernen Wouwerman" mit Recht tragen darf; unter den Landschaftern Adolf Lier, ein Meister der Stimmung, an welchen sich eine große Zahl von Schülern schloß, deren Mehrheit leider das coloristische Prinzip des Lehrers sehr verflacht; unter den Thiermalern neben dem älteren Fr. Voltz und A. Braith der originelle, manchesmal zu kühne J. Zügel.

Hängen diese alle mehr oder minder mit größeren Gruppen zusammen, so stehen andre Maler fast unabhängig von den herrschenden Strömungen der Münchner Schulen da; einige von ihnen verdanken das Allermeiste sich selbst, wie Th. Horschelt († 1870), (Schlachtenbilder aus dem Kaukasus, mit Blei und Feder gezeichnet); und besonders der ebenso geniale wie eigensinnige Arnold Böcklin. Andre haben ihre Ausbildung zum Theile im Auslande erfahren, wie Wilhelm Lindenschmitt, der seinen Ruf durch einige treffliche geschichtliche Genrebilder begründet hat („Luther als Knabe", „Ulrich von Hutten im Streit mit französischen Rittern") und der hochbegabte Victor Müller († 1871). Ungewöhnlichen Geist hat trotz der Nachempfindung fremder Manieren in den besten seiner Bildnisse Franz Lenbach bewiesen — neben ihm sind als hervorragende Talente auf dem gleichen Gebiete nur noch W. Füssli, besonders in

männlichen Bildnissen oft von vornehmem Realismus, und der jüngere W. Leibl zu nennen; der letztere als Colorist bedeutend, in seiner Auffassung aber oft zu großer Naturalist.

Verschieden von der Schule Münchens entfaltete sich die von Düsseldorf. 1826 hatte Wilhelm Schadow das Direktorat der Akademie übernommen. Sein Streben war in erster Linie auf die Beherrschung des Technischen und auf das Studium des Modells gerichtet. Diese seine Principien übertrug er auf seine Schüler und begründete damit zum Theile die Vorzüge und Schwächen der Düsseldorfer. Schadow selbst war ein tüchtiger Maler, aber der Kreis seiner Empfindungen beschränkt. Nur als Porträtmaler hat er sich eine gewisse Eigenart erworben, seine größeren Compositionen, zumeist religiöse Stoffe behandelnd, erheben sich selten zu der nöthigen Kraft der Empfindung, trotzdem sie keine leidenschaftlichen Stoffe behandeln. Diese Gehaltenheit des Gemüthslebens zeigt sich auch bei den bedeutendsten Schülern Schadow's: das Lyrische ist vorherrschend, aber es bricht nur selten mit ergreifender Macht hervor. Von den meist hervorragenden Vertretern ist zuerst Eduard Bendemann (geb. 1811 in Berlin) zu nennen, welcher mit kaum einundzwanzig Jahren „die trauernden Juden" gemalt und damit seinen Ruf begründet hatte; seine geistvollste Schöpfung ist der allegorische Fries im Festsaale der Realschule von Düsseldorf. Noch viel weicher in der Empfindung war Carl Sohn (1805—1867). Seine theils der Antike, theils verschiedenen Dichtungen entnommenen Stoffe behandelte er mit außerordentlicher Sorgsamkeit und Glätte, stets nach einem gewissen Idealismus im Ausdruck wie in der Erscheinung strebend, wobei er nur zu oft in elegante Schwächlichkeit und leere

Süßlichkeit verfiel. Diese Eigenschaften zeigen auch seine Frauenbildnisse — das Charakteristische geht in den „schönen" Linien verloren — doch sind manche seiner Werke durch die Zartheit der Auffassung wie des Colorits bemerkenswerth. An Sohn schlossen sich besonders im Bildnißfach verschiedene Schüler an, welche alle, bis auf die energische Frau Baumann-Jerichau, die Art des Lehrers zu inhaltloser Convention verflachten.

Viel bedeutender wirkten Theodor Hildebrandt (1804—1874) („Krieger und sein Kind", Berlin, Nationalgalerie; „Ermordung der Söhne Eduards IV." Gal. Raczynski) und besonders Karl Friedrich Lessing (geb. 1808 in Breslau, jetzt in Carlsruhe). Nachdem der Künstler der Düsseldorfer Richtung in dem „trauernden Königspaare" ein Opfer gebracht hatte, wandte er sich immer entschiedener der echten Geschichtsdarstellung zu. Auf diesem Gebiete hat er vor allem durch seine Huß- und Lutherbilder epochemachend gewirkt, weil er in energischer Weise den Gefühlsinhalt des Momentes in realistischen Formen und in markiger Charakteristik wiederzugeben verstand.

Eine besondere Bedeutung hat Düsseldorf für die Genremalerei gewonnen, welche aus der romantischen Atmosphäre allmählich zum wirklichen Leben niederstieg und sich mit besonderer Vorliebe der Darstellung des Lebens der niederen Stände zuwandte. Von dem geistvollen Adolph Schrödter, welcher in seinen Bildern zum Don Quixote die Stimmung der Zeit so köstlich verspottet hatte, bis zu Benj. Vautier und dem feinsten Seelenmaler auf diesem Gebiete, Ludwig Knaus (geb. 1829 in Wiesbaden, jetzt in Berlin) war eine Reihe großer Talente thätig und gab der deutschen Genremalerei die bestimmte Richtung, welcher bald auch einige Münchner folgten, trotzdem das Genre in „Isar-Athen" keine besondre Verehrung genoß. Unter ihnen ist neben den

Schlachtenmalern Albert Adam († 1862) und Peter Heß († 1871) C. von Enhuber († 1867), der treue Schilderer bairischen Volkslebens zu nennen.

Später als in Düsseldorf und München ward in Berlin das Kunstleben auf dem Gebiete der Malerei lebendig und entfaltete sich dann auch viel zerfahrener als in den Schwesterstädten, von welchen Düsseldorf allein einen gewissen Einfluß auf dasselbe ausgeübt hat. Der größte Theil der Künstler, die zwischen 1820—1840 in Berlin wirkten, Wilhelm Kalbe († 1853), Wilhelm Wach, Carl J. Begas an der Spitze, gehörte zu den fleißigen, akademisch gebildeten und unselbstständigen Naturen, welche keine nachhaltige Wirkung ausüben können, selbst Berühmtheiten wie der Portraiteur Ed. Magnus († 1872) waren nicht dazu geschaffen, Schule zu machen. Erst von dem fünften Jahrzehnt an begann sich ein frischerer Zug bemerkbar zu machen, und Kräfte, wie Jul. Schrader, Ed. Meyerheim, vor allem aber Adolph Menzel (geb. 1815 in Breslau) traten nacheinander auf den Schauplatz. Der letztere ist speciell der Maler des Friedricianischen Zeitalters geworden und hat sich auch durch seine Illustrationen um die Technik des Holzschnitts bleibende Verdienste erworben. Er ist einer der geist- und kenntnißreichsten Realisten, welche die moderne Kunst überhaupt kennt. Erst in den letzten Jahren hat er sich mit Vorliebe modernen Stoffen („Eisenwalzwerk", Nationalgalerie) mit besonderer Betonung der coloristischen Seite zugewandt und darin die moderne Technik auf dem Höhepunkte ihres Könnens gezeigt. Unter den jüngeren Künstlern hat der Realismus fast alle zur treuen Gefolgschaft gewonnen, und zwar hat dabei bei vielen die Kunst Frankreichs nicht unbedeutend eingewirkt. R. Henneberg („Jagd nach dem Glück"), Anton von Werner (Bilder an der Siegessäule), Otto und August v. Heyden, Paul Meyerheim, Carl Becker („Carl der

Fünfte bei Fugger", Nationalgalerie), Fritz Werner, sind alle nicht frei von französischen Einwirkungen geblieben — aber nur über den leider nach kurzer Laufbahn verstorbenen Henneberg, die beiden Heyden wäre ein Urtheil möglich, die übrigen haben trotz ihrer theilweise vortrefflichen Schöpfungen zumeist noch nicht das letzte Wort gesprochen. Dasselbe gilt von dem sehr begabten Carl Gussow, welcher die absolute Naturnachahmung zum Princip erhoben und um den sich eine zahlreiche Schule gesammelt hat, die ihre innere Existenzberechtigung erst erweisen muß. Unter den Genremalern ist als Künstler ersten Ranges der Aquarellist Ludwig Passini (Staffagebilder aus Venedig) besonders hervorzuheben.

Von Einzelnstehenden sind hervorzuheben W. Riefstahl, jetzt in München („Allerseelentag bei Bregenz"); auf dem Gebiete des Porträts vor allen Gustav Richter, der Meister vornehmer Frauenbildnisse, weniger glücklich als Geschichtsmaler; Gustav Spangenberg, der mit Darstellungen von Scenen aus dem Reformationszeitalter seinen Ruf begründet, sich aber in den letzten Schöpfungen symbolisch-allegorischen Stoffen zugewendet hat („Zug des Todes", Nationalgalerie).

Wie in Wien die Architektur und Plastik etwas später als in den andern Kunststätten dem frischeren Geiste gefolgt waren, so geschah es auch mit der Malerei. Daß es nicht der Mangel an Talenten war, braucht kaum bemerkt zu werden; es fehlte nur an tüchtiger Schulung. So war es möglich, daß längere Zeit Prag für die österreichische Kunst mehr Bedeutung hatte als die Hauptstadt, wenn auch einzelne vortreffliche Künstler, wie Peter Krafft, nach ihm F. Waldmüller und Josef Dannhauser als Genremaler thätig waren. Als das erste Element von energischer Eigenart wirkte auf die Wiener Akademie der schon genannte Jos. Führich, der 1841 eine Lehrstellung übernahm und sowohl in dieser, als durch seine eigenen Werke, besonders durch die

Fresken der Altlerchenfelderkirche sich auszeichnete. Führich's Anlage drängte mehr zu ruhigeren Empfindungen, deren Belebung ihm vortrefflich gelang („Maria geht über das Gebirge", Belvedere); die größere Volksthümlichkeit erreichte er durch seine Zeichnungen („Er ist auferstanden", „der verlorene Sohn", „der Psalter"). Die Einseitigkeit Führich's, welcher mit dem Talent und der Ueberzeugung auf religiösem Boden stand, machte eine Gegenwirkung sehr nöthig; diese erfolgte durch Carl Rahl (geb. in Wien 1812). Seine erste Periode war hauptsächlich auf das Gebiet der Porträtdarstellung beschränkt; erst in der späteren Zeit wandte er sich der monumentalen Geschichtsmalerei zu, hatte aber leider das Unglück, daß gerade einige seiner genialsten Entwürfe (für Waffenmuseum im Arsenal und den Festsaal des Schlosses von Oldenburg) nicht zur Ausführung gelangten; dagegen beweisen die, antiken Mythen entnommenen Darstellungen in dem Palais von Sina und Todesco in Wien die großartige Begabung des Meisters, welcher leider schon 1865 gestorben ist. Von Rahl aus ist eine große Reihe von theilweise bedeutenden Talenten erzogen und beeinflußt worden, von denen ich nur Chr. Griepenkerl und A. Eisenmenger nenne; andere Schüler Rahl's, wie Eugen Felix, haben sich mehr den Franzosen zugewendet.

Auf dem Gebiete der Bildnißdarstellung sind der geistreiche, nur zu sehr mit seinen Manieren wechselnde Canon, G. Gaul und H. v. Angeli zu nennen. Der letztere, viel mehr technisch als geistig begabt, hatte das Unglück, zu viel Glück zu haben; seine letzten Arbeiten zeigen schon zu viel äußerliche Virtuosität neben geringer Innerlichkeit. Ein zweiter Ungar, M. Munkáczy, hat sich durch das im Stoff wie im Colorit düstere Genrebild „Der letzte Tag eines Verurtheilten" seinen Ruf begründet und erst in jüngster Zeit durch „Milton diktirt seiner Tochter das verlorene Paradies"

einen verdienten Triumph gefeiert. Zu den Oesterreichern muß auch Jan Matejko gerechnet werden, ein ungewöhnliches Talent, das mit starkem, oft übertriebenem Naturalismus Stoffe aus der polnischen Geschichte behandelt hat, aber seine umfangreichen Bilder coloristisch nicht ganz zu beherrschen versteht. („Stephan Batthory vom Abgesandten Rußlands um Frieden gebeten"; „Schlacht bei Grünewald".) Auf dem Gebiete der Architekturmalerei ragt besonders der feine Rud. Alt hervor. Im Jahre 1873 gewann die Wiener Akademie eine bedeutende Kraft in Anselm Feuerbach (geb. 1829 in Speier). Der Künstler hat in der Schule Schadow's begonnen, dann auch französische Einflüsse auf sich wirken lassen, ohne jedoch seine stark ausgesprochene Eigenart dabei zu gefährden. Mit dem „Gastmahl des Platon" gewann er den ersten großen Erfolg, wenn auch das Colorit, graues kaltes Dämmerlicht, angefochten wurde. Aber in den folgenden Werken, besonders in der großartigen „Medea" und „Iphigenie" war auch die Anklage, er sei in der Farbe manierirt, als ungerechtfertigt erwiesen, seine Auffassung der antiken Stoffe ist groß und energisch, seine Charakteristik oft ergreifend.

Unter den kleineren Kunststätten sind Carlsruhe, wo jetzt Ferd. Keller („Tod Philipps des Zweiten, Theatervorhang für Dresden", „Humboldt im Urwalde") eine besonders hervorragende Stellung einnimmt, und vor allem Weimar zu nennen, dessen Kunstschule in den letzten Jahrzehnten ein ungewöhnlich reges Leben entfaltet hat und in Hinsicht auf das Genre und die Landschaft eine Reihe frischer Talente aufweisen kann, wie Th. Hagen, von Gleichen-Rußwurm, H. Fedders en unter den Landschaftern, Otto Piltz, Wilh. Hasemann und Alex. Struys unter den Genremalern — der letztere übrigens mehr belgischer als deutscher Künstler. Gerade Weimar kann in der Zukunft noch zu einer bedeutenden

Stätte deutscher Kunst werden: Material ist genug dazu vorhanden.

Ich habe die Landschaftsmalerei, heute das Gebiet, auf welchem Deutschland alle andern Länder überflügelt hat, nur vorübergehend berührt, um dieselbe kurz im Zusammenhange zu geben. Auch die Landschaftsmalerei ist von der idealisirenden Anschauung ausgegangen, wie sie im vorhergehenden Zeitraum besonders Poussin ausgesprochen hatte. Bei uns war es Anton Koch (1768—1839), der die „Compositionslandschaft" zur Geltung brachte, aber trotz der stilvollen Auffassung weder die Stimmung noch das Detail vernachlässigte. Doch nur wenige Künstler haben sich ihm angeschlossen, wie der schon genannte Rottmann in München, dann Friedrich Preller in Weimar, dessen Odyssee-Landschaften zu den edelsten Schöpfungen deutscher Kunst gehören. Wie Preller die Antike, so hat W. Schirmer († 1863) die Bibel benützt, um deren Gestalten als Staffage in eine ernste Natur zu stellen.

Schon in den nächsten Nachfolgern der Genannten begann die „Vedute", das Abbild einer wirklichen Landschaft, in den Vordergrund zu treten, sei es, daß die Maler das Porträt der Natur mit Treue wiedergaben oder die wirkliche Landschaft benützten, um sie durch „Stimmung" oder „Lichteffekte" zu beleben und dadurch noch schärfer zu charakterisiren. Unter den älteren Vertretern dieses „ästhetischen Bekenntnisses" sind Karl Lessing, den wir bereits als Historienmaler kennen, und Christ. Morgenstern, von den jüngeren Eduard Schleich und Oswald Achenbach zu nennen. Der Bruder des letzteren, Andreas, faßt das Naturbild viel schärfer und realistischer auf und steht damit an der Spitze der Gleichstrebenden. In jüngster Zeit hat sich auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei eine Schule zu bilden begonnen, welche die Natur als das absolut giltige Vorbild betrachtet

und jede „Stimmung“, jede „Mitthätigkeit“ der Phantasie als unkünstlerisch bezeichnet.

Viel hat zu dem Sieg des Realismus hier die Möglichkeit der großen Reisen beigetragen; man fordert, daß der moderne Künstler das Charakteristische der fremden Landschaft scharf und bezeichnend erfasse. So ist auch gar manche „Vedute“ aus dem Orient mehr von geographischem als ästhetischem Interesse — der einzige Ed. Hildebrandt († 1868) hat in seinen zumeist vorzüglichen Aquarellen durch die Verwerthung eigenartiger Beleuchtungen mit der Vedute ein poetisches Element verbunden. Die Landschafter des deutschen Nordens streben heute zum größten Theile danach, den Natureindruck so energisch als möglich zu erfassen und wiederzugeben, während die des Südens viel mehr das Element der „Stimmung“ pflegen, wie Lier und die Mehrzahl der Münchner und auch einige der talentvollsten jüngeren Oesterreicher, unter welchen der Illustrator von Scheffel's „Waldeinsamkeit“, Marak, neben den älteren Ed. v. Lichtenfels genannt sein mag. Bei R. Ribarz, J. Selleny u. s. w., besonders bei dem zweiten, ist der Realismus in der Anschauung überwiegend.

In Frankreich hat die moderne Malerei einen ähnlichen Ausgangspunkt gehabt, wie die deutsche in Carstens; dort führte J. L. David (1748—1825) die antikisirende Formanschauung ein, welche er sich durch ein fleißiges Studium der römischen Antike erworben hatte. Doch vernachlässigte er das Modell nicht und ward so vor vielen Irrthümern bewahrt, nur nicht vor dem deklamatorischen Pathos, das die meisten seiner berühmtesten Bilder für unser Empfinden entwerthet („Schwur der Horatier“, „Tod des Sokrates“).

An David schlossen sich zahlreiche Schüler an, welche die Auffassung des Meisters oft recht verflachten, bis sich auch in Frankreich gegenüber dem leeren Classicismus die Romantik zu regen begann und neben ihr viel früher als anderswo ein realistischer Zug, welcher zuletzt die Kunst Frankreichs sich ganz unterthan machen sollte.

Ingres (1780—1868), der viel strenger als David die Natur als Correctiv der classischen Linie benützte, hat neben religiösen Stoffen („Petrus und Christus", „Jesus im Tempel") auch antike behandelt, ohne jedoch so ganz und gar in den einen oder den andern zu leben, denn sie ergreifen eigentlich trotz ihrer Vorzüge niemals mit voller Unmittelbarkeit. Diese besitzt in viel höherem Grade sein Schüler H. Flandrin († 1864), der auch den Sinn für monumentale Wirkung besaß. Die besten seiner Wandgemälde sind in St. Paul in Nimes, wo besonders der lange Zug von Heiligen und Büßern männlichen wie weiblichen Geschlechts sich durch ergreifende Würde des Ausdrucks und edelste Formenschönheit auszeichnet.

Aber während noch der idealistische Stil die französische Malerei beherrschte, erschien bereits ein Werk, das der erträumten religiösen und classischen Welt die Wirklichkeit in ganzer Härte entgegenstellte: „Der Schiffbruch der Medusa" von Th. Géricault (1819). Auf einem Floß, das aus Schiffstrümmern zusammengesetzt ist, entfalten sich die Schrecken des Momentes, ohne aber ein versöhnendes Element zu entbehren, denn am Rande des Horizontes zeigt sich ein Schiff und damit die Hoffnung auf Rettung. Die rücksichtslose Energie der Conception leitete den Bruch mit der Classik ein, welchen Eugen Delacroix (1799—1863) vollendete („Dante und Virgil in der Barke"). Was er auch immer behandelt, zeigt die Vorliebe für gesteigerte, oft übertriebene Affekte, aber in vielen seiner besten Bilder zeigt sich doch eine fort-

reißende Macht der Empfindung, die in dieser pathetischen Art echt französisch ist: Delacroix packt, erschüttert, und weiß, daß er es thut, das aber gibt seinen Bildern nicht selten etwas Absichtliches, Theatralisches.

Wenn auch die Schule Ingres' und Flandrin's nicht allen Anhang verlor, wenn auch unter den „Romantikern" selbst Talente wie Ary Scheffer († 1863) auftauchten, der sich seine Anregungen aus deutschen wie französischen Dichtern holte und zuletzt ganz zu denen einer sentimental-religiösen Kunst überging, so war doch die Richtung Géricault-Delacroix die maßgebende geworden, welche eine Reihe glänzender Talente weiter verfolgte, Horace Vernet († 1863) und G. Decamps († 1860) an der Spitze. Beide erhielten die stärksten Anstoße durch den Aufenthalt im Orient, aus welchem der erstere die Entwürfe zu seinen großen Schlachtenbildern (Erstürmung des Lagers von Abdelkader) wie zu kleineren genrehaften Darstellungen, der zweite die Anregungen zu den lichtdurchglühten Gemälden mitgebracht hat, auf denen die festen Konturen der Gestalten in den Fluthen der Sonnenstrahlen verzittern und jede Farbe mit Gluth durchsättigt ist. Tiefer als Vernet erfaßte Paul Delaroche († 1856) geschichtliche Scenen, indem er sich nicht mit dem theatralischen Affekt begnügte, sondern nach wirklicher Innerlichkeit rang („Cromwell am Sarge Karl's des Ersten", „Napoleon in Fontainebleau", „Marie Antoinette nach ihrer Verurtheilung"). Als Genremaler ragt unter diesen ältern Künstlern Leopold Robert (durch Selbstmord geendet 1835), der begeisterte Schilderer italienischen Volkslebens („Schnitter in der Campagna", „Fischer von Chioggia"), oft im Streben nach idealer Schönheit der Köpfe und der Bewegungen zu weit gehend, hervor. Das Genre fand eine von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsende Pflege; neben François Biard, welcher besonders das Kleinleben des mittleren Bürgerstandes in humo-

ristischer Weise wiedergab, und G. Conte ist als einer der populärsten E. Meissonier (geb. 1813), besonders hervorragend in kleineren Bildern, deren Stoffe er meist der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entnimmt.

Das Streben nach Herrschaft über die Technik, nach starken Effekten führte während des zweiten Kaiserreichs zu einem inneren Niedergang der französischen Kunst, so viel gewandte und geistreiche Künstler auch thätig gewesen sind. Selbst bei den glänzendsten Talenten der Zeit zeigt sich eine gewisse Leere oder Frivolität, über welche alle Bravour nicht hinwegtäuschen konnte. J. L. Gérome (geb. 1824) entnahm die Stoffe seiner großen Sittenbilder der antiken Welt, aber mit Vorliebe Perioden des Verfalls oder pikanten Ueberlieferungen. Alles Aeußerliche ist mit großer Gewissenhaftigkeit behandelt; doch die Technik ist glatt, die Auffassung niemals ergreifend, oft sogar abstoßend, wie auf dem großen Circusbild „Pollice verso" [1]), wo besonders die Gruppe der vestalischen Jungfrauen brutal wirkt. Eine Reihe andrer Gemälde „Phryne vor den Richtern", „das Lupanar" will scheinbar sittengeschichtlich sein, führt aber das Lüsterne mit solcher Liebe aus, daß der Eindruck des Ganzen wenig anziehend ist.

Derselbe Zug findet sich bei Th. Couture und besonders bei A. Cabanel (geb. 1823), welcher auch religiöse Stoffe mit derselben inneren Frivolität behandelt („Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradies"), und erst in seinem jüngsten Werke „Thaten des heiligen Ludwig" eine ernstere Haltung gewonnen zu haben scheint. Am meisten bekundete sich der Verfall des sittlichen Empfindens in den vielen entkleideten Schönheiten, welche unter den ver-

[1]) „Mit gesenktem Daumen." Dadurch deuteten die Zuschauer an, daß der unterlegene Gladiator getödtet werden solle.



schiedensten Namen gemalt wurden, aber alle denselben Stempel der Verlotterung an sich trugen.

Dieser Strömung gegenüber machte sich eine Gegenbewegung geltend, welche sich der Darstellung des Volkslebens zuwandte. Hier sind besonders Jules Breton und François Millet zu nennen. Der Erstere schildert mit Vorliebe das Landvolk bei der Arbeit, „ährenlesende Mädchen“, „heimkehrende Schnitter“, „Wäscherinnen am Meeresstrand“. Es ist ein trotz aller Beschränktheit glückliches und gesundes Volk, das uns Breton vorführt, lachende, heitere Gesichter voll naiver Frische. Ebenso erquickend ist die gesunde Kraft auf den Thierbildern des Troyon und der Rosa Bonheur. In starrem Gegensatz zu diesem frischen Dasein stehen die Bilder G. Courbet's (geb. 1819, † 1878), der in seinen „Steinklopfern“ und „Bauern von Flagny“ als ein Verkündiger der Commune gelten kann. Mit schonungsloser Härte gibt er das elendeste Proletariat wieder, das durch die Arbeit nicht erlöst, sondern bedrückt wird, und überträgt die düstre Stimmung seiner Menschen auch auf die gesammte Umgebung. Fast zur Karikatur wird der Naturalismus der Auffassung auf den Oelbildern von Gustav Doré („Bettelkinder aus Cordova“, „Gaukler“), welche sich übrigens in Hinsicht auf die Sicherheit der Technik mit denen Courbet's nicht messen können. Am bedeutendsten wirkt Doré in jenen seiner Illustrationen, welche wie die zu Dante ganz phantastische Stoffe behandeln; die vielverbreiteten Bilder zur Bibel sind innerlich meistens leer und nur durch die Behandlung der Lichtprobleme oft interessant, obwohl auch diese nicht selten zu sehr auf den Effekt berechnet sind.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei haben die classischen Vorbilder, Poussin und Claude, nicht zu lange nachgewirkt, wenn auch Louis Français seine Ideallandschaften mit antiker Staffage belebte, und besonders C. Corot (geb.

1796) das poetische Element in dem silbergrauen Dufte fand, welcher die Landschaft umschwebt. Von bedeutenderem Einfluß wurden die Begründer der „paysages intimes“, J. Dupré (geb. 1812) und Th. Rousseau (geb. 1810), deren Streben danach ging, die „Stimmung“ festzuhalten, welche die Seele der Landschaft ausmacht. Mit Vorliebe entnahmen sie ihre Vorwürfe dem Waldinneren, das an Rousseau einen dichterisch gestimmten Schilderer gefunden hat, während Dupré besonders die perspektivische Wirkung der Ferne anstrebte und oft in entzückender Weise wiedergab. Als der dritte der „Intimisten“ ist der feine Daubigny zu nennen.

Die Maler der Schweiz sind, wie jene Belgiens, im Allgemeinen von den Franzosen nicht gesondert zu beurtheilen, in so ferne sie diesen meistens die Technik verdanken. Aber die hervorragenden Schweizer können doch das deutsche Blut nicht verleugnen; so Al. Calame, welcher den gewaltigen Ernst der Alpenlandschaft mit unübertroffener Energie wiederzugeben verstand; so R. Koller, der Thiermaler, welcher unter den modernen in Hinsicht auf Treue der Beobachtung sich einem Potter an die Seite stellen kann („Kuh und Kalb, verirrt im Gebirge“, Museum von Bern); so Stückelberg, der liebenswürdige und fein humoristische Genremaler („Marionetten“, „Römische Dilettantin“). Alle diese Meister stehen innerlich der deutschen Kunst näher als der französischen, während andre wieder sich auch im Wesen entschieden der letzteren anschließen.

Dasselbe gilt im Allgemeinen von der Kunst Belgiens, welche sich sehr früh der realistischen Bewegung des westlichen Nachbarlandes angeschlossen hat. Gust. Wappers (geboren 1803) errang mit seinem „Heldentod des Bürgermeisters van der Werff“ dem anticlassicistischen Princip einen entscheidenden Erfolg, welcher durch einige jüngere Künstler, Ed. de

Biefve, besonders aber durch L. Gallait gefestigt worden ist. Im Jahre 1843 wanderten zwei Bilder der Genannten, des ersteren „Compromiß des niederländischen Adels zu Brüssel", des zweiten „Abdankung Karl's des Fünften", durch Frankreich und Deutschland. Sie waren es, welche durch die bestechende Macht der Wirklichkeit, durch die Lebenswahrheit der Charaktere wie durch die coloristische Behandlung vor allem in unserer Heimath einen unerhörten Sturm erregten, der mit Ursache geworden ist, daß auch in Deutschland allmählich coloristisch-technische Strebungen allgemeiner wurden.

Nur Gallait erfüllte die Hoffnungen, welche seine ersten Werke erregt hatten, in vollstem Maße — eines seiner Bilder ist auch bei uns durch Reproduktionen sehr bekannt geworden; „Schmerzvergessen": im Schooße eines Jünglings, welcher die Geige spielt, liegt wegmüde und mit geschlossenen Augen ein Mädchen — Biefve dagegen hat seine erste große Schöpfung nicht überboten und ist jetzt ganz verblaßt.

Eine ganz eigenartige Erscheinung besitzt die belgische Kunst in J. Wiertz († 1865), einem jener Genie's, deren Geist oft knapp an der Grenze des Wahnsinns steht. Wohl hat er einzelne Werke geschaffen, deren Gedanke klar, deren Ausführung meisterhaft, deren Empfindung ergreifend ist, jedoch in den meisten seiner Bilder herrscht jene krankhaft erregte Spannung des Gefühls und der Phantasie, welche den Beschauer quälend erfaßt und jede Spur von Versöhnung entbehrt. Das Meiste, was Wiertz geschaffen hat, ist in dem nach ihm benannten Museum in Brüssel vereint.

Neben ihm wirkte ein zweiter, in seiner Eigenart ebenso bedeutender Künstler, Henri Leys († 1869). Sein Princip bestand darin, daß er wo möglich die Stoffe in der Art malte, wie es etwa ein Zeitgenosse des Ereignisses gethan hätte. Leys zwang sein Auge, so zu sehen, wie ein Künstler des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts die Dinge an-

gesehen hat. Nur die geradezu staunenswerthe Fähigkeit der Selbstentäußerung und die bedeutenden Talente des Meisters haben ihn vor Karikaturen bewahrt; sein „Karl der Fünfte, den Eid auf die niederländische Verfassung leistend“, dann „Dürer in Brüssel“ sind Leistungen von einem ganz eigenartigen Zauber, obwohl die Gestalten und die Köpfe, besonders auf dem ersten Bilde, nur wahr und nicht im geringsten schön sind. Nach Leys hat sich der in Düsseldorf lebende E. von Gebhardt gebildet, dessen religiöse Bilder („Abendmahl,“ „Kreuzigung“) durch die Tiefe der Empfindung ausgezeichnet sind.

Aus der Unzahl von belgischen und holländischen Malern mögen noch einige genannt sein; die Genremaler Charles de Groux, Alfred Stevens, der Schilderer der modernen Gesellschaft, Willems, der mit Vorliebe Stoffe der Rococozeit behandelt; als Landschafter Fr. Lamorinière, Ed. de Schampheleer, welcher in Deutschland wohl am meisten von ihnen bekannt ist; als Thiermaler E. Verboeckhoven.

Eine besonders bevorzugte Stellung nimmt Alma Tadema ein, welcher seine meist dem römischen Leben entnommenen Bilder mit einer kaum von Leys erreichten archäologischen Treue wiedergibt, ohne dabei den künstlerischen Werth durch Kleinlichkeit zu beeinträchtigen. In den letzten Jahren traten Ch. Hermans („In der Morgendämmerung“) und van Beers („Volksdank an Antevelde“, „Nach dem Balle“) besonders hervor. Die geistige und sittliche Atmosphäre, welcher die genannten Bilder desselben ihr Dasein verdanken, kann nicht besonders erfreulich genannt werden; Beers vor allem scheint, nach dem was bis jetzt bekannt geworden ist, crasse Effekte zu lieben; auf dem erstgenannten Gemälde stellt er einen halbverwesten Leichnam dar, auf dem zweiten ein entblößtes Weib, dem die innere Verlotterung aus den Augen sieht. Die Lebensgröße der Gestalten ver-

stärkt bei ihm wie bei Hermans den trotz aller technischen Vorzüge abstoßenden Charakter der Compositionen.

Einen bedeutenden Aufschwung, welcher sich, vom Continent gar nicht geahnt, vorbereitete und vollzog, hat in den letzten Jahrzehnten Englands Malerei genommen, nachdem sie schon vorher einige Kräfte von großer Bedeutung hervorgebracht hatte, wie den vorzüglichen Darsteller des englischen und schottischen Lebens, David Wilkie († 1841), welcher in Hinsicht auf die Charakteristik nicht ohne Einfluß auf unsern Knaus geblieben ist; den Landschafter Turner († 1851) und den auch bei uns viel bekannten Thiermaler E. Landseer. Einer ganz ungewöhnlichen Pflege erfreut sich in der Gegenwart die Landschaftsmalerei neben dem Genre; viel weniger als in Frankreich sucht man die Vorwürfe außerhalb der Heimath und stellt dann die Gegenden mit schlichter Treue dar, wie es bei Rob. Redgrave, P. Graham und Cl. Stanfield der Fall ist. Die Genredarstellung schließt sich gern den heimischen Dichtern an; Shakespeare, Goldsmith („Vicar of Wakefield") und Tennyson sind viel und oft als stoffliche Quelle benützt worden.

Die Malerei Italiens ist zum großen Theil von Frankreich abhängig. Trotz des Aufschwunges des nationalen Bewußtseins sind gute Leistungen auf dem Gebiete des geschichtlichen Bildes viel seltener als auf dem des Genre's; F. Sagliano mit seinem „Einzug Victor Emanuel's in Rom", welches Bild in coloristischer Beziehung sehr gelobt worden ist, bildet eine Ausnahme; sonst sind es hauptsächlich kleine Scenen aus dem Leben des italienischen Volkes, oder Darstellungen aus der Rococozeit, die vielfach behandelt werden; die Charakteristik ist trefflich, entbehrt auch des Humors nicht, die Malerei wird im Streben, alles im vollsten Lichte darzustellen, oft sehr hart in den Farben. Zu nennen sind vor allen Andern G. Induno, L. Busi und R. Fontana.

Unter den modernen spanischen Malern hat sich besonders Fortuny einen großen Ruf erworben, der auf oft sehr figurenreichen Bildern das spanische Leben des achtzehnten Jahrhunderts geschildert hat. Die polnischen Maler haben sich fast alle entweder deutschen oder französischen Schulen angeschlossen, besonders viele erlangten in München ihre Ausbildung, wie Malecki, Gierimski und Brandt. Neuerdings hat H. Siemiradzki durch sein Effektstück „die lebenden Fackeln Nero's“ die Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

Die Skizze der modernen Kunst, welche im Vorhergehenden versucht worden ist, will nichts mehr sein als eine Skizze, welche über die hervorragendsten Erscheinungen in Kürze Auskunft gibt. Gerade bei der unendlichen Vielheit der einzelnen Strömungen, bei den Einflüssen, welchen die Kunst durch die vielen Ausstellungen ausgesetzt ist, wo jede eigenartige Erscheinung oft in kürzester Zeit Nacheiferung weckt, und bei der Menge der Schöpfungen ist es unmöglich zu entscheiden, welches Kunstprincip in der nächsten Periode das herrschende werden wird. Ich glaube, die Zeit, wo eine Anschauung allen Werken eines Zeitalters den Stempel aufprägte, ist überhaupt für lange vorüber, denn das moderne Leben ist ein zu vielseitiges, zu sehr zerrissenes, als daß vorläufig an eine einheitliche Stimmung, an einen klar ausgesprochenen Geschmack in jenen Kreisen zu denken wäre, von welchen die Kunst wenigstens materiell abhängig ist. Einen Aufschwung im Sinne der epochemachenden Blüthezeiten haben wir kaum zu erwarten, aber es ist doch die eine Hoffnung berechtigt, daß die Werke der Künstler der Vergangenheit wie der Gegenwart immer mehr zum Eigenthum der Völker

werden; es ist zu hoffen, daß die Kunst immer mehr sich einen Platz in der Familie erobere und dadurch den allgemeinen Geschmack läutere. Wenn die Maler und Bildhauer sich bewußt werden, daß derjenige am tiefsten den Geist des Volkes ergreift, der im Geiste desselben schafft, so wird der Zusammenhang zwischen ihren Werken und der Nation ein lebendiger werden und die Kunst selbst wird für das gesammte Geistesleben jene Bedeutung gewinnen können, die sie im Deutschland des sechzehnten Jahrhunderts hatte. Damit aber dieser innige Zusammenhang möglich werde, muß sich erst die gesammte gährende Bildung unsrer Tage abklären, müssen alle Ideen, welche noch im Werdekampf begriffen sind, klare, bestimmte Formen gefunden haben. Wie sich dieser Proceß entwickeln, bei welchem Ziel die ewig ringende Menschheit Halt machen wird, um einige Zeit sich des Errungenen zu freuen, das läßt sich heute nicht einmal ahnen und deshalb auch nicht das Gepräge, welches die Kunst der Zukunft an sich tragen wird. Zu wünschen ist es, daß sie der reine Spiegel eines Zeitalters werde, in dem wieder eines die Geister beherrscht: der gesunde ideale Sinn, ohne welchen die Kunst wohl eine Quelle des augenblicklichen Genusses, aber niemals der Born erhebender Empfindungen und edler Gedanken sein kann.



Namen- und Sachregister.

(Baum. = Baumeister. Bildh. = Bildhauer. Mal. = Maler. Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Das Hauswesen

nach seinem ganzen Umfange dargestellt in Briefen an eine Freundin mit Beigabe eines

vollständigen Kochbuchs

von

Marie Susanne Kübler.

Achte verbesserte Auflage, mit Holzschnitten.

637 Seiten.

Preis: Gut in Leinwand gebunden 5 Mark 50 Pf.

Inhalt:

Arbeit. — Ordnung. — Behandlung der Dienstboten. — Reinlichkeit. — Sparsamkeit. — Haushaltungsgeld. — Haushaltungsbuch. — Küche und Speisekammer. — Kenntniß und Einkauf der Nahrungsmittel. — Kochkunst. — Küchenrezepte. — Speisezettel. — Anordnung der Tafel. — Serviren und Transchiren. — Küche, Herd und Geschirr. — Waschküche. — Möbel. — Kleider. — Keller. — Brennmaterialien. — Geflügelhof. — Gemüse- und Blumengarten. — Kinder- und Krankenpflege. — Gesundheitslehre.

Johannes Scherr sagt von diesem Buche: „Tausenden und wieder Tausenden von jungen Mädchen, jungen Frauen und jungen Müttern ist die Verfasserin dadurch eine Lehrerin und Führerin, geradezu eine Wohlthäterin geworden und gar mancher junge Ehemann hatte, ohne es zu wissen, vollauf Ursache, der „Marie Susanne Kübler“ dankbar zu sein.“

Die Tonkunst.

Einführung in die Aesthetik der Musik

von

Dr. Heinrich Adolf Köstlin.

Preis brosch. M. 7. —, in Leinwand geb. M. 8. —

Es wurde wohl immer viel über Musik geschrieben, aber es fehlte bis jetzt an einem Buche, welches den Musiktreibenden und den Musikhörenden über das specifische Wesen seiner Lieblingskunst orientirte und in deren Elemente wirklich einführte.

Daher glauben wir insbesondere Lehrern und Schülern der Musik mit obigem, diese Lücke ausfüllenden Buche einen erheblichen Dienst zu erweisen, und geben uns der Hoffnung hin, daß es bald in Conservatorien und Lehrerseminarien zu Hause sein wird.

Die populäre, unbeschadet der wissenschaftlichen Gründlichkeit klare und erwärmende Darstellung, verbunden mit der schönen Ausstattung dürften das Buch zum willkommenen Festgeschenk stempeln für Alle, welche mit warmer Begeisterung für die Tonkunst das Bedürfniß eines besseren Verständnisses verbinden.

+ B

